

A Igreja de São Martinho de Sintra.

*Reconstrução pombalina de um templo evocativo de duas vitórias da
cristandade?*

Pedro Luís Gaurim Fernandes



Dissertação de Mestrado em História da Arte Moderna

Abril de 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte Moderna, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Carlos Alberto Louzeiro de Moura

A Igreja de São Martinho de Sintra. Reconstrução pombalina de um templo evocativo de duas vitórias da Cristandade?

Pedro Luís Gaurim Fernandes

Resumo

Palavras-chave: Igreja, São Martinho, Sintra, Arquitectura laudatória, Arqueologia, Reconquista, Românico, Gótico, Renascimento, Família Castro, Cerco de Dú, Goa, Triunfo Romano, Terramoto de 1755, Mateus Vicente de Oliveira.

A Igreja de São Martinho de Sintra faz parte de um tecido urbano classificado desde 1995 como Património Mundial da Humanidade pela UNESCO, na categoria de Paisagem Cultural. Partindo do templo actual, resultado da reconstrução pombalina, após o terramoto de 1755, percorremos quase 800 anos de História, passando pelo templo românico, gótico, renascentista, barroco e neoclássico. Esta reconstrução recente do templo, contemporânea do início do romantismo europeu, fez com que fosse ignorado pelos viajantes românticos e posteriores que estiveram em Sintra. Também a Historiografia da Arte portuguesa subvalorizou o monumento, comparativamente a outros domínios da arte sintrense, sendo total a ausência de uma fortuna crítica a seu respeito.

O edifício actual é da autoria dos arquitectos Mateus Fernandes de Freitas e Mateus Vicente de Oliveira. Este último, arquitecto de corte com intervenção no Convento de Mafra, imprimiu-lhe um ar cortesão, em particular no interior, onde predomina a pintura a fresco e a talha, de tons verdes, rosas e dourados ao gosto rococó, mas com depuração de formas bastante neoclássica. Em 1989 realizaram-se obras de beneficiação, que puseram a descoberto alguns elementos de arquitetura. Associados ao estudo das marcas de cantaria, tais elementos permitiram desvendar as configurações da igreja românica e gótica, compreender melhor a igreja renascentista e a sua origem enquanto igreja fortaleza. Uma igreja ligada à Reconquista, e ao poder cristão mediante a fachada de torre; e uma fachada quinhentista em arco triunfal, relacionada com a iniciativa da família Castro, podendo ser uma arquitectura laudatória da vitória do Segundo Cerco de Dú, na véspera de São Martinho, em 1546.

A existência de uma grande torre, de carácter defensivo, além de servir de campanário na fachada, está relacionada com as igrejas-fortaleza medievais em Portugal. O seu protótipo regional encontra-se na primitiva igreja de São Vicente de Fora, construída por D. Afonso Henriques para celebrar a conquista de Lisboa e em louvor do mártir São Vicente, seu patrono.

A construção da Igreja gótica terá sido semelhante à Igreja de Santa Maria de Sintra, que, estando muito próxima, revela contaminação de modelos. Pelas evidências arqueológicas, o edifício passou da nave única românica, a ter três naves. A esta se acrescentaram as campanhas tardo-góticas manuelinas, como a da abóbada da capela-mor, certamente em paralelo com obras de beneficiação do Paço da Vila, levadas a cabo pelo rei D. Manuel I.

Por fim, a igreja renascentista afirma-se pela arquitectura chã, pela serliana e pela estrutura do corpo da fachada, com desenho de arco triunfal. Situando cronologicamente este tipo de arquitetura nas décadas compreendidas entre 1550 e 1580, ano em que Portugal passa ao domínio espanhol, encontramos as figuras de D. João de Castro, quarto vice-rei da Índia e do seu filho D. Álvaro de Castro. Este último, ligado a obras de mecenato em Sintra e arredores, pode verosimilmente ter sido o patrocinador desta realização, exaltando a fama da família, a memória da vitória da Cristandade: a vitória do segundo cerco de Díu e a entrada principal em Goa, a Roma do Oriente.

Abstract

Key words: Church, St. Martin, Sintra, laudatory architecture, archeology, Conquest of Lisbon, Romanesque, Gothic, Renaissance, Familia Castro, Siege of Diu, Goa, Roman triumph, the 1755 earthquake, Mateus Vicente de Oliveira.

The Church of Saint Martin de Sintra is part of an urban fabric classified since 1995 as a World Heritage site by UNESCO in the category of Cultural Landscape. Starting from the present temple, the result of reconstruction during the government of Marquês de Pombal in Portugal, and after 1755 earthquake, nearly 800 years of history have passed, passing by the temple Romanesque, Gothic, Renaissance, Baroque and Neoclassical. The recent reconstruction of the temple, in the beginning of European Romanticism, made it ignored by later travelers who have been to Sintra. Also the Portuguese Historiography of Art unvalued the monument, compared to other artistic pieces of Sintra architecture, with a total lack of critical thought about it.

The present building is the work of architects Mateus Fernandes de Freitas and Mateus Vicente de Oliveira. The latter architect cutting intervention in Mafra Convent, has stamped it a courtly air, particularly in the interior, dominated by fresco paintings and wood carving, with green, pink and gold colours, in rococo taste, but with refined neoclassical forms. In 1989 improvement works took place, which have uncovered some architectural elements. Associated with the study of stonework marks, these elements have allowed to reveal the settings of the Romanesque and Gothic church, a better understanding of the Renaissance church and its origin as a church fortress.

The existence of a large tower, defensive in character, besides serving as a bell tower on the facade, is related to the medieval fortress-churches in Portugal. Its regional prototype is in the early church of São Vicente de Fora, in Lisbon. This church was built by the first king of Portugal, D. Afonso Henriques, to celebrate the conquest of Lisbon and in praise of the city patron, martyr Saint Vincent.

The construction of the Gothic Church has been similar to the Church of Santa Maria de Sintra, which, being very close, reveals contamination models. By archaeological evidence, the building became the Romanesque nave, having three aisles. To this, is added the late-Gothic Manueline campaigns such as the vault of the chancel, certainly in parallel with improvements to the Palace of the village, carried out by King Manuel I. Finally, the Renaissance church is characterized by a plain architecture, a serlian element and the façade structure with a triumphal arch design. Chronologically placing this type of architecture in the decades between 1550 and 1580, the year that Portugal starts being in the Spanish rule, we found the figures of D. João de Castro, fourth Viceroy of India, and his son D. Álvaro de Castro. The latter, related to patronage works

in Sintra area, may have been the sponsor of this realization, extolling the fame of the family, the memory of the victory of Christianity: the victory of the second siege of Diu and the main entrance in Goa, the Eastern Rome.

Aos meus avós, que me ensinaram ordem e disciplina

Aos meus pais que me inculcaram liberdade e criatividade

Aos amigos que apoiaram a minha vocação

À Laura, com quem partilho uma vida de insatisfação pelo conhecimento.

AGRADECIMENTOS

Dedico este espaço a todas as pessoas que de uma forma ou de outra tornaram possível a realização desta dissertação de mestrado.

Agradeço em primeiro lugar ao Professor Doutor Carlos Alberto Louzeiro de Moura a sugestão de realizar esta dissertação, e sem o qual esta não existia. Agradeço à Professora Doutora Maria Teresa Caetano a sua amável paciência, o conhecimento e a amizade que empreendeu sempre. Agradeço ao Dr. Luís Monteiro a disponibilidade para me receber na Igreja de São Martinho sempre que necessário e o esforço que empreendeu junto dos paroquianos para me ajudar a conhecer melhor a Igreja de São Martinho. Também por isso, agradeço ao pároco António Manuel de Pina Fernandes Ramires.

Agradeço particularmente ao Doutor Jorge Matos a partilha de curiosidade pelo meu objecto de estudo e as horas de conversa e esclarecimentos que muito enriqueceram a minha investigação.

Agradeço à Professora Doutora Raquel Henriques da Silva a prontidão e boa vontade que sempre mostrou ao ajudar-me nas mais diversas dúvidas e partilhando contactos de especialistas.

Agradeço em particular a alguns professores da parte curricular do mestrado, nomeadamente, ao Professor Doutor Rafael Moreira, por ter manifestado uma boa recepção às minhas conjecturas sobre a época renascentista da Igreja de São Martinho, dando-me ânimo para que as continuasse a aprofundar. Nesse sentido agradeço à Professora Doutora Adelaide Miranda o acompanhamento na pesquisa sobre a figura de São Martinho, que acabou por se revelar indispensável sobre a fundação românica da igreja e a sua comunidade.

Agradeço ainda a algumas instituições indispensáveis à realização desta tese e em particular a algumas pessoas:

Ao Patriarcado de Lisboa, em particular à Dra. Teresa Ponces, a sua simpatia e interesse em ajudar-me sempre na consulta do valiosíssimo arquivo daquela instituição.

À Biblioteca Municipal de Sintra e em particular à bibliotecária Dra. Filomena Viana a sua agilidade e interesse em aprofundar as pesquisas bibliográficas.

Ao Dr. Cardim Ribeiro, director do Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas, a autorização para ver os elementos de arquitectura retirados da Igreja de São Martinho em 1989 e aí depositados. Dessa instituição agradeço também à Dra. Teresa Simões, ao Dr. Alexandre Gonçalves, à Sra. D. Cândida Teixeira, e à bibliotecária Dra. Olivete Antunes.

Ao Paço da Vila de Sintra, e em particular à sua directora, Dra. Inês Ferro, a autorização para localizar e fotografar as marcas do Paço da Vila.

À Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian. Em especial à Dra. Anabela Freitas o seu precioso apoio.

Ao Instituto Geológico e Mineiro, polo do Laboratório Nacional de Engenharia e Geologia (Alfragide) em particular aos bibliotecários e os técnicos que me esclareceram sobre pedreiras e extração de pedra.

E também aos paroquianos Sr. António Luís Baptista e a Sra. D. Isabel Alvarez a disposição para serem entrevistados.

Agradeço por último a todos os académicos e amigos que formaram massa crítica e me ajudaram a colocar questões e desenvolver pontos de vista durante a minha formação recente e que tanto contribuíram para esta tese. Nomeadamente, o Doutor Alexandre Pais, Doutora Maria Antónia Pinto Matos, Doutor Nuno Senos, Dra. Alexandra Markl, a Doutora Ana Duarte Rodrigues, o Doutor. Pedro Flor, bem como aos meus amigos, colegas e chefes de trabalho que me incentivaram sempre e me deram força moral ao longo deste percurso, em particular o Dr. Nuno Martins, à Dra. Maria Luís, à arquitecta Andreia Galvão, os colegas e amigos, a Dra. Mafalda Brito, a Dra. Ana Celeste Glória, a Dra. Ana Júlia Coelho, a Dra. Raquel Costa, o Dr. Carlos Silveira, a Dra. Isabel Falcão, a Dra. Daniela Araújo, a Dra. Elis Marçal, o Dr. José Garrido. o Dr. João Feteira, a Dra. Ana Rita Barroqueiro, a Dra. Catarina Crua.

Índice

Introdução.....	10
Historiografia e método	13
Arquitectura, Arte e outras matérias	16
1 - São Martinho, um orago dos cruzados francos?.....	187
Invocação a São Martinho: algumas pistas para a origem.....	187
A Importância de São Martinho na História Institucional da Igreja católica	20
As representações de São Martinho na sua igreja de Sintra	22
2 - A Igreja de São Martinho de Sintra hoje	33
O edifício e a sua constituição.....	35
Mateus Vicente de Oliveira e o mito da intervenção pombalina	43
O campanário e a nave.....	46
Que conceitos de reconstrução setecentista?	49
O material pétreo construtivo e ornamental: a localização das pedreiras, a extracção da pedra e a cronologia das empreitadas.....	53
O resultado de uma reconstrução e os taste makers: um cenário como solução na convergência de gosto de corte e economia financeira.	58
3 – A implantação topográfica, a construção, a leitura arqueológica das fachadas, as marcas de canteiro da Igreja de São Martinho de Sintra e os templos anteriores	66
Como se implantou topograficamente a igreja de São Martinho.....	66
Do tipo de construção e estrutura da Igreja de São Martinho	67
O que revelam as marcas de canteiro nos silhares	74
As alvenarias e os elementos de arquitectura nas alvenarias da Igreja de São Martinho sobo ponto de vista da Arqueologia da Arquitectura	78
4-A igreja-fortaleza, Duarte de Armas e a busca de um protótipo	91
À procura de um protótipo para a fachada: A torre-narthex do primeiro mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa	91
Um caso particular dos elementos de arquitectura: o par de capitéis românicos como vestígio mais antigo da igreja de São Martinho	98

A igreja de São Martinho manuelina e a proposta de reconfiguração	102
5 - As evidências renascentistas:.....	104
Um arco triunfal como fachada e as ligações a D. João de Castro.....	104
Uma fachada em forma de arco triunfal.....	104
Hipóteses para uma iniciativa de arquitectura laudatória – D. Álvaro de Castro e as homenagens ao pai, D. João de Castro	107
A continuidade da afirmação do prestígio. O Panteão dos Castros em Benfica.....	110
O encontro com o significado do espaço – A relação de D. João de Castro com Sintra	112
Uma via da eventual penetração do modelo de Mazagão em Sintra – A relação de Miguel de Arruda com D. João de Castro.....	114
Os triunfos de D. João de Castro	121
A grande devoção de D. João de Castro a São Martinho e a Santa Catarina.....	126
D. Jorge Cabral, 16º Governador da Índia e D. João de Castro	131
Conclusão.....	135
Bibliografia	139
Sitegrafia	149

Introdução

Em Setembro de 2009, ao iniciar o Mestrado em História da Arte, o Professor Doutor Carlos Moura propôs-me a Igreja de São Martinho como tema da minha dissertação.

No imediato, comecei a investigar sob o ponto de vista da reconstrução da igreja na sequência do terramoto de 1755. Após observar os três elementos arquitectónicos exteriores (campanário e duas portas) e a decoração interior, ambos característicos da segunda metade do séc. XVIII, e de reunir alguns documentos indicados pela Doutora Teresa Caetano e outros que encontrei no Arquivo do Patriarcado de Lisboa, ficou uma sensação de vazio bastante influenciada pela inexistência de fortuna crítica sobre o edifício. Frequentemente, o contacto com outros académicos revelou o total desconhecimento da existência do templo ou o menosprezo pelo que dele chegou aos nossos dias.

Recusei-me a aceitar que a principal paróquia de Sintra, local, em Portugal, onde convergiu um grande número de eruditos, de reis, de cortesãos e de fidalgos, melhor dizendo, de teóricos, de artistas e de mecenas, dos sécs. XV a XIX, apenas interrompido pelo domínio filipino, não tivesse mais para revelar. Iniciei, assim, uma análise mais pormenorizada, quase microscópica.

Observando as plantas, as alvenarias, as fotografias das obras de 1989 e, sobretudo, a construção *in loco*, as peças dispersas do *puzzle* foram-se evidenciando. Passei, então, ao método experimental, o tempo da colocar hipóteses e aferição de viabilidades. Esse processo, que se iniciou pela arqueologia da arquitectura, obrigou ao conhecimento básico de métodos de construção, dimensionamento das estruturas, metrologia, estereotomia, teoria da arquitectura, geometria sagrada e a uma forte análise comparativa e de contexto histórico. Foi, então, que as marcas de cantaria começaram a fazer sentido, os tipos de pedra, a sua proveniência, dimensão, montagem, os alçados e a planta se revelaram através de relações hipotéticas, mas de grande verosimilhança.

A Igreja de São Martinho de Sintra acabou por se mostrar, afinal, um monumento notável apesar de ignorado pela historiografia da arte e das repetições do que sobre ela se tem escrito, quase sempre em monografias muito generalistas, ou publicações de carácter turístico. No entanto, observações mais atentas e críticas revelaram

características atípicas, em geral, de uma igreja paroquial e, em particular, em meio rural.

Alguns factores contribuíram tanto para a sua contínua descaracterização, como se evidência, de facto, através da presença de distintos momentos históricos. Localizada num enquadramento tectónico de elevado risco sísmico, houve destruições e reconstruções que alteraram sucessivamente as configurações anteriores, outorgando-lhe uma aparência estilística descaracterizada.

Por outro lado, a instabilidade tectónica criou uma diversidade geológica nas imediações do monumento que, não só permite datar as intervenções, mas ainda constituir um “mostruário” da História geológica local, ainda que a pedra não tenha sido usada com a função ornamental. Estão representados mais de cinco tipos de rochas que variam nos três tipos de rochas existentes (ígneas, sedimentares e metamórficas). A evidente diversidade geológica contribuiu para agilizar a identificação das pedreiras.

Entre 1989 e 1990 ocorreu uma grande intervenção de restauro, a única de fundo, conhecida após o terramoto de 1755. A principal operação - a remoção do reboco das paredes, permitiu a observação das alvenarias e o seu registo fotográfico. O achado de elementos românicos, góticos e renascentistas de arquitectura reaproveitados nas alvenarias criou um movimento de interesse, traduzido na produção de pareceres, donde saiu a primeira ideia de criar um museu. Mas estes pareceres não foram suficientes para que se iniciasse um estudo mais atento e desenvolvido do monumento, além da remoção de alguns elementos depois depositados no Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas, da fotografia das alvenarias e recolocação dos rebocos.

Depois de arrefecidos os ânimos, regressou-se a um silêncio até à actualidade, apenas interrompido pela criação do Museu de Arte Sacra em 2002. Instituição mal recebida por grande parte dos paroquianos, que vendo a sua comunidade diminuir devido ao recente êxodo da vila e à criação de uma nova sede paroquial na Estefânea, ou seja, na “zona nova”, julgaram-no o início do fim da importância da sua paróquia. O museu viria a fechar em 2006.

Ao arquitecto Mateus Vicente de Oliveira e ao pintor Joaquim José da Rocha, os grandes protagonistas da reconstrução da época pombalina, somou-se, por indício, um conjunto de personalidades portuguesas e estrangeiras do século XVI, que directa ou

indirectamente se ligaram ou podem ter ligação com a Igreja de São Martinho: D. João I, D. Manuel I, Duarte d'Armas, D. João III e D. Catarina, D. João de Castro e D. Álvaro de Castro, Benedetto da Ravenna, Miguel de Arruda e Francisco d'Holanda.

Por questões de âmbito, dimensão e prazos – embora inicialmente se tenha pensado numa monografia geral –, optou-se por particularizar a arquitectura como assunto dominante e objecto principal, dividida em duas partes básicas: o corpo da fachada, por um lado, e a reconfiguração da igreja gótica, por outro. Embora sejam ambas baseadas em hipóteses atendíveis, espera-se que, após a conclusão desta etapa, a historiografia portuguesa não prossiga no marasmo crítico sobre este monumento e se interesse por continuar a averiguar a validade das propostas contidas nesta dissertação, busque novos dados em fontes arquivísticas, aprofundando o conhecimento sobre os protagonistas.

Assim, a nível do interior, já não se teve em conta as diversas tipologias das obras de talha, azulejaria e pintura a fresco, da qual uma das maiores ambições, que consistia em determinar o número de jornadas, não foi realizada. Nem se procedeu ao estudo cerca de 170 peças móveis da igreja.

Como não se estudou a pintura a óleo, um dos núcleos mais interessantes, composto por três ciclos: o das três tábuas quinhentistas de herança flamenga, a serem estudadas pelo Professor Doutor Pedro Flor, as cinco telas do século XVIII, (entre as quais uma *Última Ceia*) e as outras quatro das catorze estações da Via Sacra, com algum tenebrismo de gosto seiscentista, e cujas restantes julgamos perdidas no Terramoto de 1755.

Algumas das peças integrantes do actual núcleo Museu de Arte Sacra da igreja, encerrado, estiveram trancadas na sala do tesouro, enquanto outras foram apresentadas em 1955 numa *Exposição de Arte Sacra do Concelho de Sintra*, organizada em parceria entre a Câmara Municipal e o Instituto de Sintra, e da qual se publicou um catálogo apenas com listagem.

Historiografia e método

Não é difícil avaliar as razões do silêncio sobre este monumento na historiografia portuguesa (e estrangeira) da arte. Relacionam-se com a própria história da historiografia, que avalia gostos e preferências de estudo em cada momento, e o pensamento subjacente que os motiva. A tendência da História da Arte ignorar a Igreja de São Martinho tem a ver com uma fase mais recuada de valorização da Idade Média e do Renascimento, em detrimento da época da Contra Reforma ou do Barroco seiscentista. A Igreja de São Martinho foi arrastada por essa tendência, já que nela prevalece a grande unidade tardo-barroca e neoclássica do interior. A Historiografia da Arte começou assim por valorizar, em Sintra, os monumentos medievais e, mais recentemente, os românticos. O Barroco e o Neoclássico foi destruído, sobretudo pelas campanhas da DGEMN nas décadas de 1930 e 1940, cujos pareceres sobre a Igreja de São Martinho, reunidos no segundo volume desta dissertação bem o demonstram. Muito embora, desde os fins do século XIX, alguma Historiografia que reflete a desilusão da época da monarquia liberal portuguesa, tenha vindo a revalorizar essas épocas, e com certo saudosismo, a fazer recuperar modelos – o *Português Suave*, só efectivamente a partir da década de 1960, sobretudo com o estudo de José-Augusto França sobre a Baixa Pombalina e o Iluminismo, se elabora um entendimento coerente da época barroca e neoclássica, que a afirma numa definitiva continuidade na investigação e crítica da História da Arte.

Em termos metodológicos, é de salientar dois aspectos preliminares: a referida inexistência de fortuna crítica e a falta de documentação sobre as campanhas de obras e encomendas da igreja. Para se estudar a arquitectura do Período Moderno é necessário conhecer a sua orgânica administrativa e as instituições que eram determinantes para o seu funcionamento. Identificados os arquivos com núcleos susceptíveis de interessar ao estudo da obra em análise (pré-terramoto de 1755) foi, então possível dar-se início à investigação sobre a igreja de São Martinho de Sintra num amplo arco cronológico. Mas a constatação de que esta igreja foi uma colegiada e pertenceu sempre ao padroado da Diocese de Lisboa (até à extinção das colegiadas, pela Carta Lei de 16 de Junho de 1948), reduziu, praticamente a nossa investigação ao Arquivo da Torre do Tombo, onde

se encontra a totalidade dos arquivos pertencente à antiga Colegiada de São Martinho de Sintra¹.

O Arquivo da Colegiada de São Martinho de Sintra é composto por documentos administrativos desde a Idade Média até à extinção das colegiadas. A restante documentação encontrada refere-se a diversas campanhas de obras em vários períodos, como sejam, a reconstrução pós-terramoto de 1755, a intervenção nas décadas de 1930 e 1940, a obras realizadas na sequência do Concílio do Vaticano II, e o grande restauro de 1989 e 1990, cujos resultados foram fundamentais para o desenvolvimento desta tese.

Completamente, consultaram-se, também, os arquivos da igreja Paroquial de São Martinho e o Arquivo Municipal de Sintra, onde se encontraram apenas espécies relativas a irmandades e sacramentos, o arquivo da Câmara Municipal de Sintra, com espécies relativas às antigas irmandades da igreja de São Martinho, a Biblioteca Municipal de Sintra, onde a consulta do periódico *Jornal de Sintra* foi de extrema utilidade. Nesse jornal, João Martins da Silva Marques, antigo director da Torre do Tombo, revelou muitos documentos que aí encontrava sobre Sintra. Em Agosto e Setembro de 1946 foi a vez de alguns artigos onde dá notícia da igreja através de fontes escritas para o seu conhecimento. Também na Torre do Tombo se consultaram os registos notariais de Sintra das décadas de 1760 e 1770, tendo-se apenas sinalizado um documento interessante, mas relativo à encomenda da carpintaria da Igreja de São Miguel de Sintra.

No Arquivo da Torre do Tombo, além do fundo pertencente à Colegiada de São Martinho, existe outro proveniente do Patriarcado de Lisboa, e ainda outro com projectos não assinados nem datados, mas catalogados como *Estrela* na caixa 5272, do fundo do *Ministério do Reino*. Em nenhum deles aparece qualquer documento que contribua para a história da arquitectura da Igreja de São Martinho. Em busca de

¹ Após a extinção das colegiadas pela Carta de Lei de 16 de Junho de 1848, a instrução do cardeal patriarca de Lisboa, de 17 de Setembro, publicada no Diário de Governo n.º 127, e Decreto Regulamentar de 27 de Dezembro de 1849, só foram conservadas as colegiadas insígnies: de São Martinho de Cedofeita, de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, de Santa Maria da Alcáçova de Santarém, da Real Capela de Vila Viçosa, da Real Capela do Paço da Bemposta, de São João Baptista de Coruche, de Santa Maria de Barcelos, de Santo Estevão de Valença do Minho, extintas pelo Decreto de 1 de Dezembro de 1869, art.º 1.º. Os rendimentos e benefícios que fossem vagando, eram aplicados para sustentação do culto e do clero.

In:

[http://ttonline.dgarq.gov.pt/dserve.exe?dsqServer=calm6&dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqCmd=show.tcl&dsqDb=Catalog&dsqPos=18&dsqSearch=\(\(\(text\)='Lucas'\)AND\(\(text\)='de'\)AND\(\(text\)='Sousa'\)\)](http://ttonline.dgarq.gov.pt/dserve.exe?dsqServer=calm6&dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqCmd=show.tcl&dsqDb=Catalog&dsqPos=18&dsqSearch=(((text)='Lucas')AND((text)='de')AND((text)='Sousa')))

projectos e desenhos, também nada foi encontrado no Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas (Rato, Lisboa), ainda que esse arquivo tenha centenas de projectos do período dito Pombalino, ao qual pertence a Igreja de São Martinho e da antiga Casa do Risco das Obras Públicas.

Sendo a Igreja paroquial de São Martinho de Sintra desde sempre do padroado da Diocese de Lisboa, iniciou-se uma pesquisa no Arquivo do Patriarcado de Lisboa, que se revelou a mais extensa e demorada, devido à quantidade de espécies escritas e à triagem que se teve de fazer durante a consulta de cada espécie, constituída por volumes com uma média de quatrocentas páginas. Acabou por não ter sido consultado exaustivamente, tendo-se encontrado no entanto, alguns documentos importantes da época da reconstrução da igreja.

Remetendo em específico para o período pombalino, e em particular pelo facto de constar que o primeiro Marquês de Pombal, Sebastião José de Carvalho e Melo, agilizou as obras de reconstrução da igreja por ter diante dela uma casa, consultou-se o Arquivo Pombalino na Biblioteca Nacional de Lisboa. Na mesma biblioteca se consultou uma tese de doutoramento sobre a Casa Pombal, mas sem resultados úteis.

Relativamente às fontes literárias, e em particular as que surgem sob a forma de “memórias”, de que Sintra é das mais ricas localidades em termos de referências, também nenhuma inclui São Martinho. A publicação *Sintra Património Mundial*, que funcionou como relatório da candidatura de Sintra a Património Mundial em 1995, enumera no final os monumentos citados por umas boas dezenas de autores que ao longo de mais de dois séculos e meio se têm dedicado a escrever sobre Sintra. Esta informação, colocada em anexo nesta dissertação, em nenhum caso alude à Igreja de São Martinho. Foi por isso praticamente escusada a visita à Biblioteca de Estudos Anglo-lusos da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde se reúne um bom conjunto bibliográfico de literatura de viagem de autores estrangeiros que estiveram em Portugal.

Arquitectura, Arte e outras matérias

A compreensão da arquitectura exigiu a leitura de bibliografia sobre temas que geralmente não são considerados úteis para a História da Arte. Foi o caso da Geologia e dos métodos tradicionais de construção civil. Consideramos fundamentais para podermos desenvolver um discurso em torno da Igreja de São Martinho, a vários níveis, partindo da igreja enquanto construção e estrutura em si, onde as pré-existências se revelaram imprescindíveis para entendê-la enquanto peça arquitectónica, remetendo para o seu enquadramento físico, social e temporal.

Como já se referiu, tendo-se preferido dedicar extensamente esta dissertação à arquitectura, houve necessidade de a compreender na sua esfera simbólica, e por isso, afastarmo-nos do objecto, sobretudo em dois momentos quando se fala da fachada: a sua origem enquanto fachada composta de torre-narthex e a posterior configuração de arco triunfal. Neste aspecto é de salientar a conjugação de dois métodos aparentemente antagónicos: um de origem warburguiana, e outro de origem panofskiana.

Ainda que Aby Warburg seja um autor fundamental nos estudos de Iconologia e Iconografia, foi durante gerações ofuscado pela fama do seu discípulo Erwin Panofsky, e é ainda hoje pouco conhecido. Mas os estudos comparativos sobre a imagem realizados por Warburg estão hoje mais considerados que os estudos de Panofsky, que tinham tendência para desenvolver o objecto da pesquisa, mais em torno do contexto, que das peças em si. Alertado, foi precisamente nesse erro que tive o cuidado de não cair, para não retirar nenhuma dose de autonomia à História da Arte. Efectivada pela abordagem formalista, é na forma e pela forma que se farão todos os desvios de assunto. Warburg considerava a História das imagens como História das ideias, opondo-se ao puro-visualismo de Émile Mâle ou de Alois Riegl, que como puro formalista e puro-visualista ultrapassam a divisão entre a forma e o conteúdo, considerando apenas a forma.

Por outro lado, o método panofskyano assente na Iconologia, levava-o às fontes literárias, e a procurar como é que se concebeu a imagem na obra, considerando onde é que o artista (ou artífice) aplicou maior ou menor liberdade de concepção, e relacionando esses aspectos com a cultura da época. Por seu lado, Warburg preferia comparar as imagens com imagens semelhantes de culturas diferentes e de épocas diferentes, para entender como é que a Humanidade usou inconscientemente formas em tempos e culturas diferentes, para expressar conteúdos idênticos ou diferentes. Como se verá, para entender a torre-narthex usou-se um entendimento comparativo, à maneira de Warburg, e para entender a fachada de arco triunfal, usou-se o método de entendimento sincrónico, vindo de Panosky.

1- São Martinho, um orago dos cruzados francos?

Invocação a São Martinho: algumas pistas para a origem

Quais são as razões gerais de dedicar lugares sagrados a São Martinho, e em particular porque será a principal paróquia de Sintra dedicada a este santo? Existem pelo menos duas vias para o aparecimento dos oragos dedicados a São Martinho em Portugal. Uma, é caracteristicamente portuguesa e relaciona-se com a Alta Idade Média. Outra, mais recente, tem a ver com a proveniência dos cruzados durante e Reconquista. Quando Lisboa foi reconquistada, em 1147, incluiu todos os castelos dos seus arredores, onde se encontrava Sintra. Esta vila poderá ter sido habitada por francos, que terão atribuído à respectiva paróquia uma invocação com a qual se identificavam, ou seja, São Martinho. As crónicas contemporâneas da conquista de Lisboa referem a importância das comunidades de cruzados provenientes de vários pontos da Europa, e em particular dos cruzados francos. Eles são referidos tanto nas primeiras abordagens como no decorrer da conquista definitiva, nomeadamente na *Cronica Gothorum* e crónicas de outros cruzados². Embora muitos seguissem rumo à Terra Santa, outros fixavam-se nas terras recém-conquistadas, recebendo terras e outras honras como recompensa. O domínio e predomínio franco em determinadas localidades e zonas reconquistadas está mais que demonstrado, por exemplo, através da toponímia, como no caso de Vila Verde dos Francos (Alenquer).

Em Portugal as imagens de São Martinho aparecem, essencialmente, em igrejas paroquiais ou nos poucos mosteiros a ele dedicados. Não existem igrejas catedrais com esta invocação, ao contrário do que acontece em França, Espanha, Itália ou Alemanha, onde é patrono respectivamente da Basílica de São Martinho em Tours, e das catedrais de Ourense, Luca (Lucca), na Toscana e Mogúncia (Mainz) na Alemanha.

² OLIVEIRA, José Augusto, *O Cerco de Lisboa em 1147: narrativa do glorioso feito conforme os documentos coevos*, Câmara Municipal de Lisboa, 1938

Embora de grande tradição de festejos populares no seu dia, 11 de Novembro, comemoração fixa, Portugal dedica-lhe menos de cem paróquias, o que mesmo sendo um país de menor dimensão, fica em termos relativos muito aquém de França, com mais de quatro mil paróquias dedicadas a São Martinho, podendo explicar-se a contaminação do culto nas terras portuguesas em resultado da Reconquista. O que faz sentido, na medida em que grande parte dos acontecimentos hagiográficos mais importantes aconteceram em França, pois, foi bispo da cidade francesa de Tours, onde uma basílica guarda as suas relíquias, e onde teve grande importância teológica. Por outro lado, Portugal é um país essencialmente mariano, onde a maior parte das paróquias se dedicam à Virgem Maria e aos Santos Apóstolos.

Ligado, porém, à conversão do Reino Suevo do arianismo ao catolicismo no século VI, São Martinho teve também importância no futuro território português. Todavia, ao contrário de França, este território conheceu uma interrupção na História cristã, a partir de 711, data em que é invadido pelos muçulmanos, até meados do século XIII, época em que se dá efectivamente a sua definitiva Reconquista para o reino de Portugal.

Sabe-se, a este propósito, que os muçulmanos dominaram a região por pouco tempo, e na cidade de Braga nem foi sequer encontrado qualquer nível arqueológico comprovativo de um período de efetivo domínio de cultura muçulmana. Talvez isto explique por que é que principalmente nos arredores de Braga, e em toda a área que pertencia à sua diocese – e que até ao século XVI incluía Trás-os-Montes –, se encontra o maior número de invocações a São Martinho, decrescendo à medida que se avança para Sul. Excepcionalmente, nos arredores do Porto, de Viseu e de Coimbra, São Martinho é significativamente cultuado, razão talvez explicável por terem sido dioceses criadas ainda antes da invasão muçulmana, e onde este culto, então moçárábico, permaneceu até mais tarde do que em Braga.

A sul do rio Mondego, onde a presença muçulmana foi mais duradoura, quase desaparecem as invocações a São Martinho. Aqui, são essencialmente paróquias urbanas, nomeadamente em Lisboa, em Santarém, em Leiria – esta com uma ponte também dedicada a São Martinho –, uma capela em Óbidos, diante da igreja paroquial devotada a São Pedro. Ainda a sul do Mondego, constata-se o decréscimo do seu culto, designadamente, a partir da segunda metade do século XVIII. Inclusive, hoje, já não subsistem igrejas dedicadas a São Martinho, em Lisboa (onde após o terramoto de 1755

com o derrube da igreja, se sediou na Igreja de Santiago), nem tão-pouco em Santarém. O século XVIII assume-se, assim, como marco temporal a partir do qual decresceu a importância do Santo, pelo menos institucionalmente (paróquias), mas mantendo-se até hoje muito popular. Constatamos este fenómeno pela grande maioria das imagens de São Martinho que se encontram nas igrejas serem, essencialmente, barrocas, dos séculos XVII e XVIII, ou modelos já muito simplificados, dos séculos XIX ou XX.

Por outro lado, a iconografia medieval de São Martinho em Portugal é muito reduzida. Ao longo do nosso estudo apenas lográmos encontrar três imagens medievais de São Martinho³, ínfima quantidade, se atendermos ao facto de ter sido um culto relativamente disseminado, nas condições que vimos, no Portugal medieval⁴.

A Importância de São Martinho na História Institucional da Igreja católica

Mas, afinal, qual a génese do culto de São Martinho no território atualmente português e qual a importância deste culto? Além do simbolismo da sua hagiografia, este culto assume-se como fundamental no combate às heresias e, em particular, ao Arianismo. É, pelo menos, o que se pôde apurar para a introdução do culto em Portugal, com bom paralelo na região de Ravena, após a conquista bizantina sobre os godos que professavam o Arianismo. Nessa cidade o santo tem uma das suas mais antigas representações, sob a forma de mosaico, em Santo Apolinário Novo.

Justino Maciel, na sua obra *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*, trata sinteticamente da introdução do culto de São Martinho no território português, que terá

³ Duas existentes no Museu Nacional de Arte Antiga, imagens de vulto enquanto santo bispo, e uma na sacristia do Mosteiro de Celas em Coimbra, na predela de um retábulo em pedra de Ançã, representado no momento que mais o celebrou popularmente, quando em viagem a cavalo, encontra um mendigo e partilha com ele a capa.

⁴ Não se acredita que não tenha havido muitas representações de São Martinho, mas sim, que estas tenham perecido com o tempo. Diz-se que Portugal é um país essencialmente literário e que por isso nunca desenvolveu muito o pictorialismo. Como país católico é obrigatoriamente um país iconofílico, pese as predisposições naturais de cada país ou região, para a iconoclastia, bem como os períodos oficialmente iconoclastas, como o da dominação muçulmana, cujos traços ainda hoje estão, em parte, presentes na cultura portuguesa⁴.

É possível que haja nos museus regionais portugueses, imagens medievais de São Martinho, ou até nas sacristias ou arrumações das igrejas portuguesas, pois com frequência, e principalmente no Período Moderno, as imagens foram substituídas por outras de modelo mais recente, e as antigas, eram guardadas ou fazia-se uma cerimónia de enterro, pelo que se encontram por vezes nos adros das igrejas, imagens de pedra, de santos ainda venerados nas respectivas paróquias, mas representados por imagens mais recentes (caso da imagem de S. Sebastião, encontrado enterrado no adro da Igreja do Cadaval).

ocorrido no século V, em pleno período suévico-ariano: o filho do rei Chararicus, padecia de lepra em estado muito avançado. O rei, no entanto, conhecia os milagres do *Taumaturgo de Tours* e, na expectativa de poder curar o filho, enviou uma comitiva ao túmulo de São Martinho, em Tours, levando como oferta ouro e prata equivalentes ao peso do enfermo. Regressaram sem lograr obter a cura do príncipe. O rei suevo constatou, então, a impossibilidade de obter a cura pretendida, porque, contrariamente aos suevos, o santo Turonense professava o Catolicismo. De acordo com o autor do *De Miraculis Sancti martini*: “Ele, entendendo que o filho não podia curar-se antes que acreditasse que Cristo era igual ao Pai, construiu uma igreja (*fabricauit ecclesiam*) em honra de São Martinho de Tours; e tendo concluído aquela obra admirável proclamou: se mereço receber as relíquias do homem justo, acreditarei em tudo quanto proclamam os sacerdotes”⁵.

Como se viu, São Martinho de Tours destaca-se, também, pela sua importância na conversão de arianos, considerados heréticos pela ortodoxia católica. Mas é verificável aqui uma certa promiscuidade de identidade entre o São Martinho de Dume, com origem em território posteriormente português, que julgamos estar na origem das imensas paróquias rurais do norte de Portugal, e ser apenas culto regional, e o São Martinho de Tours, ou simplesmente São Martinho, esse sim, que consideramos o santo

⁵ A basílica de Dume ficou então como testemunho da disposição do rei em aceitar o catolicismo. Seriam as relíquias do Taumaturgo que permitiriam proceder à consagração do novo templo. De novo seguem os emissários para as Gálias, solicitando desta vez relíquias junto do túmulo do Santo. Foram-lhes oferecidas *ex consuetudine*, ou seja, panos ou tecidos de linho, mas eles solicitaram que lhes fosse permitido colocar sobre o túmulo parte de um *pallium* ou manto que previamente haviam pesado. Se no dia seguinte o *pallium* pesasse mais, seria o sinal de que o Taumaturgo lhes concederia o que pretendiam. Assim teria acontecido após uma noite de vigília. As relíquias, ou seja, os panos de linho e o *pallium*, são levantados em grande triunfo, cantando os salmos, ritual que é vivido não apenas pelos peregrinos suevos. Os presos que estavam nos cárceres de Tours, ouvindo a salmodia, admirados com a suavidade dos sons, perguntavam o que se passava. Diziam-lhes: “as relíquias do Senhor Martinus são levadas para a Galiza”. Obtêm do santo o perdão dos crimes e do juiz a abolição das penas, perante a abertura miraculosa dos ferrolhos do cárcere. Animam-se com isto ainda mais os transportadores das relíquias. E assim, diz Gregório, dando graças, com próspera navegação, com a Protecção e acompanhamento do Santo Patrono, suaves ondas, temperados ventos, vela pendente e mar tranquilo, velozmente chegaram ao porto da Galiza. [Diz-nos Gregório de Tours no *De Miraculis Sancti Martinus* que:] Então, inspirado por Deus, um certo homem, de nome Martinho, chegou de região longínqua, onde tinha sido ordenado sacerdote. Mas creio que foi a Divina Providência, porque nos dias em que se pusera em movimento da sua pátria eram levantadas do seu lugar as santas relíquias e entrava no porto da Galiza ao mesmo tempo que aqueles penhores. Estes, recebidos com a maior veneração, confirmam a fé com milagres. Então, o filho do rei, livre de todo o sofrimento, corre curado ao seu encontro. O bem-aventurado Martinho recebe então a plenitude da graça sacerdotal, o Rei confessa a unidade do Pai e do Filho e do Espírito Santo e é ungido com toda a sua *domus*. A imundície da lepra é afastada do povo e dos doentes são curados e nunca mais aí, desde então até hoje, a doença da lepra apareceu em mais alguém. E tal graça aí o Senhor concedeu com a chegada dos penhores do Santo patrono, que seria logo enarrar as que aí nesse dia se operaram” MACIEL, M. Justino, *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Lisboa, 1996, pp. 82 e 83

das paróquias do Portugal reconquistado. A pouca importância que veio a ter a sua basílica, há séculos uma simples paróquia rural dos arredores de Braga, e a sua representação meramente como santo-bispo, comprovam a queda no esquecimento.

Uma vez mais, encontra-se um feito análogo em Ravena, ou seja, a mudança de invocação, após a aceitação do catolicismo: a Igreja de Santo Apolinário Novo em Ravena, inicialmente de culto ariano e dedicada a Jesus Cristo por Teodorico (493-526) foi, em meados do século VI, remodelada por ordem do bispo que a dedicou a São Martinho. Conhecem-se notícias desta obra graças a Agnello, “historiador” da cidade de Ravena, que se debruçou sobre este assunto no século IX⁶.

A ligação de São Martinho ao acto de conversão dos povos ao Catolicismo ou ao Cristianismo, poderá metaforicamente, encontrar-se associada ao processo da Reconquista cristã. E, provavelmente, por simbiose, iremos vê-lo adiante também na expansão ultramarina, mais concretamente na Índia.

As representações de São Martinho na sua igreja de Sintra

A igreja de São Martinho guarda três imagens do santo, duas esculturas do século XVIII e uma tábuquinhentista. Embora esta dissertação não tenha por objecto principal as artes móveis do templo, decidiu-se incluir uma observação sobre a imaginária mais importante, nomeadamente a do orago, como também, no capítulo adequado, uma explicação sobre a existência de uma escultura de Santa Catarina em pedra de Ançã.

Na imagem religiosa como na mitológica, é indispensável a associação ao texto escrito. Na história da hagiografia, a primeira biografia de um santo, foi mesmo a de São Martinho, escrita por um discípulo seu, Sulpício Severo, numa carta enviou ao seu irmão Didier, onde se conta:

«Un jour, au milieu d'un hiver dont les rigueurs extraordinaires avaient fait périr beaucoup de personnes, Martin, n'ayant que ses armes et son manteau de soldat, rencontra à la porte d'Amiens un pauvre presque nu. L'homme de Dieu, voyant ce malheureux implorer vainement la charité des

⁶ GUARDIA et al., 1982, pp. 102-103. Por Agnello se sabe que os mosaicos originais foram respeitados, embora se tenha colocado novas decorações, nomeadamente as procissões de mártires e virgens, numa das quais São Martinho vai à frente. Agnello dedica-se a descrever o simbolismo das cores da indumentária dos reis magos, mas para o roxo da capa de São Martinho, único santo que não aparece trajado exclusivamente de branco, não foi possível apurar se houve alguma referência, porque o excerto possível não a contemplava.

passants qui s'éloignaient sans pitié, comprit que c'était à lui que Dieu l'avait réservé. Mais que faire ? il ne possédait que le manteau dont il était revêtu, car il avait donné tout le reste ; il tire son épée, le coupe en deux, en donne la moitié au pauvre et se revêt du reste. Quelques spectateurs se mirent à rire en voyant ce vêtement informe et mutilé ; d'autres, plus sensés, gémirent profondément de n'avoir rien fait de semblable, lorsqu'ils auraient pu faire davantage, et revêtir ce pauvre sans se dépouiller eux-mêmes. La nuit suivante, Martin s'étant endormi vit Jésus-Christ^[iii] revêtu de la moitié du manteau dont il avait couvert la nudité du pauvre ; et il entendit une voix qui lui ordonnait de considérer attentivement le Seigneur et de reconnaître le vêtement qu'il lui avait donné. Puis Jésus se tournant vers les anges qui l'entouraient leur dit d'une voix haute : « Martin n'étant encore que catéchumène m'a revêtu de ce manteau. » Lorsque le Seigneur déclara qu'en revêtant le pauvre, Martin l'avait vêtu lui-même, et que, pour confirmer le témoignage qu'il rendait à une si bonne action, il daigna se montrer revêtu de l'habit donné au pauvre, il se souvenait de ce qu'il avait dit autrefois : « Tout ce que vous avez fait au moindre des pauvres vous me l'avez fait à moi-même. » Cette vision ne donna point d'orgueil au bienheureux ; mais, reconnaissant avec quelle bonté Dieu le récompensait de cette action, il se hâta de recevoir le baptême, étant âgé de dix-huit ans. Cependant il ne quitta pas aussitôt le service ; il céda aux prières de son tribun, avec qui il vivait dans la plus intime familiarité, et qui lui promettait de renoncer au monde aussitôt que le temps de son tribulat serait écoulé. Martin, se voyant ainsi retardé dans l'exécution de ses projets, resta sous les drapeaux et demeura soldat, seulement de nom, il est vrai, pendant les deux années qui suivirent son baptême».⁸

A tradição de ligar o texto a imagens é bastante antiga, assim como a construção de imagens através do texto escrito. Porém, a primeira obra que pode considerar um “manual da imagem” surgiu apenas em 1593. Escrito por Cesare Ripa, a *Iconologia* dedica-se sobretudo a alegorias, ou seja, a personificações de significados através da relação entre pessoa(s) e atributo(s), dedicada pelo autor a poetas, pintores, e a “todos os que gostavam de construir coisas engenhosas”. Se a tradição fizera com que do texto se partisse para as imagens, a *Iconologia* inverte o processo, fazendo que a partir das imagens se desenvolva uma teoria imagética. Esta descrição, todavia, aproxima-se do método vitruviano, mas aplicado às parémias (alegoria curta), e não à arquitectura. Leone Battista Alberti escrevera os primeiros tratados de arquitectura, pintura e escultura do Renascimento, no século XV, sem recorrer à imagem, mas apenas aos princípios, aspecto que nos irá interessar. Os que lhe seguiram, na escrita de tratados e

⁸ Foi possível aceder a uma transcrição da referida carta, para francês actual, a partir do site francês <http://livres-mystiques.com/partieTEXTES/Stmartin/index.htm>. Pena foi não se ter conseguido apurar nada sobre o manuscrito original, ou mais possivelmente, transcrições e cópias existentes, mas antigas. O excerto reproduzido corresponde ao Capítulo 3, que é o que narra a passagem hagiográfica que originou a imagem da “Caridade de São Martinho”, e que se preferiu manter em francês.

receituários, já usavam, a imagem. O método acabou por ser alargado e, no fim do século XVI, Cesare Ripa aplica-o às alegorias, possibilitando a aplicação dos estudos iconográficos. A grande diferença, é que a iconografia descreve a imagem, e a iconologia desenvolve um discurso a partir dos elementos constituintes da imagem, identificados pela iconografia.

As fontes literárias que usou diversificam-se entre fontes clássicas, sejam as escritas, de poetas como Vergílio e Horácio, ou as visuais, como as medalhas, ou as fontes medievais escritas, como as sumas. Ou outras que lhe são contemporâneas, visuais, como a arte efémera criada para certas festividades, ou escritas, como o *Emblematum Liber*, principal fonte de Cesare Ripa, publicado em 1531 por Alciato.

A partir do século XVIII, o termo “Iconologia” aplicava-se já a qualquer tipo de alegoria, independentemente de ter sido teorizada por Ripa e, no século XIX, Émile Mâle vai introduzi-la nos seus estudos. Essencialmente medievalista, os períodos por ele mais estudados foram o século XIII e, depois, o século XII, pelo que as suas fontes principais são a Bíblia e as Catedrais, recorrendo à “associação” entre o texto escrito e a imagem. Apesar de ter tido uma formação humanista, tal como generalizadamente acontecia no século XIX, não considerava as continuidades entre a Antiguidade e a Idade Média. Ironicamente, enquanto humanista, desenvolvia os estudos de Iconografia como uma ciência exacta, considerando que a Iconografia se regia por leis imutáveis, com significado e significante fixos, e nunca polissémicos. A sua radicalidade levou à incompreensão dos seus concidadãos franceses, considerando as catedrais como bíblias de pedra, idealizando a imagem como algo invariável.

Na igreja de São Martinho verificamos que não é isso que acontece. Existem três imagens de São Martinho bem distintas entre si: uma pintura do século XVI, e duas esculturas, julgamos, do século XVIII, em que o santo aparece de forma bastante hierática. A que está no altar-mor, do lado do Evangelho, ou seja, do lado direito na perspectiva do retábulo, como convém ao orago, pela dimensão perfeita para o nicho, terá sido encomendada para esse local. Já a que se guarda actualmente no Museu de Arte Sacra, de porte maior, é mais rica e terá sido executada com fins processionais. Esta imagem, talvez processional, pode relacionar-se em termos de fabrico com as de Santo André e de Nossa Senhora da Conceição. Estas duas peças parecem saídas da mesma oficina, e revelam uma expressão dolorosa caracteristicamente barroca, única no

acervo da igreja. Sem essa expressão de dor, imagem de São Martinho a que chamo processional, tem em comum os traços fisionómicos, a base, e o acabamento da policromia, relacionando-se em termos oficinais com essas duas. Contudo, a expressão serena, clássica, inexpressiva até, aproximam-na do gosto da imagem do retábulo-mor. E embora a afirmação parta de uma observação parcial, ainda que frequente, de muitas estátuas de orago em retábulos-mor, pode-se dizer que, na generalidade, são escolhidas para estes locais imagens com uma expressão clássica, serena e firme, conduzindo o lugar mais santo da igreja a evocar a elevação moral pela imagem da pose simples, em detrimento do capricho emotivo.

Embora de iconografia variada e rica, em Portugal as formas mais frequentes de representar o santo resumem-se frequentemente a duas. A mais simples serve praticamente a todos os bispos que tenham sido canonizados, e que apresenta apenas um bispo. Esta é a forma mais comum de representação, principalmente através de imagens barrocas e adaptáveis aos nichos laterais dos retábulos. Outra forma de representação é uma imagem biográfica, através da captação de um dos momentos da vida de São Martinho, ou *acessório*. Em Portugal a representação mais frequente é a equestre, no momento em que o santo partilha a capa com um mendigo, que seria Jesus. Esta representação ficou conhecida em França por *Charitée* ou *Charité de saint Martin*, o que não deixa de ser interessante na medida em que, além de símbolo (simboliza o santo representado), se reveste de um carácter alegórico, ou seja, através da literatura personifica um valor, neste caso a “caridade”, a capa a ser cortada (atributo) para cobrir o mendigo (Jesus Cristo).

O São Martinho-bispo tem necessariamente de ser representado com os atributos de um bispo, “emigrando” do interior para o exterior, através da túnica, da camisa, da dalmática e da casula. A túnica e a camisa por estarem sob a dalmática, frequentemente ficam ocultas, e dificilmente se estabelece uma evolução formal da indumentária. Pelo contrário, a dalmática e a casula são bem visíveis. A dalmática é geralmente usada por qualquer eclesiástico, mas a casula – cujo uso foi fixado no IV Concílio de Toledo em 633 –, pode ainda ter uma capa a cobri-la, que em forma e uso particular, pode ser um pluvial, capa magna ou capa de asperges (não são exclusivas dos bispos), que é uma espécie de casula usada pelo sacerdote no momento da aspersão da água benta⁹. A capa

⁹ “Capa de Asperges” in *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, *Círculo de Leitores*, TOMO 2 BAT-CZA, Instituto António Houaiss de Lexicografia Portugal, Círculo de Leitores, Lisboa, p. 785.

é, pois, um elemento, por vezes, saliente nas representações de São Martinho, devido, sobretudo, ao acto caridoso da partilha. Esta peça sendo mais evidente, está sujeita a uma evolução formal, que inclusivamente pode contribuir para situar cronologicamente a representação. Por conseguinte, entre os séculos X e XIII, obedeciam a um desenho cónico, nos fins do século XV, por uma questão de conforto generalizam-se as casulas em forma de guitarra, e no período barroco sofrem um aditamento, acrescentando-se as mangas. Também o material foi sendo diferente. Da sobriedade inicial, passaram a ser muito decoradas a partir do românico, nomeadamente no século XI, usando-se essencialmente a seda, um tecido muito raro e valioso que, geralmente na Europa, era de importação, havendo casos excepcionais de produção, como em Múrcia. No século XVI, entretanto, desenvolve-se a técnica do brocado e do verdugo que passou a ser aplicado na decoração das casulas.

Os outros atributos que identificam os bispos são o báculo e a mitra. O báculo é, na sua essência, um bastão de apoio usado por bispos, abades, abadessas e papas¹⁰, cujo remate consiste num símbolo. Esse símbolo pode ser uma cruz ou um enrolamento (a crossa), que remete para o cajado dos pastores. Se forma uma cruz, será simples, já que as cruzes que têm um segundo travessão mais curto e são exclusivas de arcebispos e patriarcas, e as que têm mais dois travessões sucessivamente mais curtos, são pontifíciais¹¹. Por outro lado, as mitras (que têm origem na *infula*, uma forma romana de cobrir a cabeça), consistem em gorros formados por duas peças, uma anterior, e outra posterior, e os fanhões, (as duas fitas que caem sobre as costas), que rematam superiormente em ponta, e que são usadas só por bispos durante as cerimónias¹².

O gesto é o comum entre as representações de santos-bispos, ou seja, o da bênção, mas também a outras dignidades eclesiásticas que tenham sido canonizadas, como os sacerdotes. O gesto de abençoar, uma forma de imposição pelas mãos com origens no judaísmo, é explicado por Barbara Pasquinelli¹³ como forma de significado de protecção divina a alguém ou a qualquer coisa. Atribui esse gesto como comum à “mão de Deus”, a Cristo, aos eclesiásticos (bispos, para o caso de São Martinho), a Isaac benzendo Jacob, e a santos protectores (nos quais também se inclui São Martinho). A fonte gestual, prototípica, refere-a ser o gesto da *adlocutio* ou *allocutio* romano, que se traduz

¹⁰ PILLARD-VERNEUIL, Julho de 1999 [1998], p. 35.

¹¹ Id. p. 170.

¹² Id. p. 149.

¹³ PASQUINELLI, 2006 [2005], p.226.

do latim por alocução, fala, discurso, palavras de consolação, exortação¹⁴. A mesma autora considera-o um dos mais importantes da liturgia cristã, tendo por modelo a *dextera Domini* – a mão de Deus, como origem do significado simbólico no cristianismo.

Neste particular, podemos ainda distinguir o gesto de bênção latina do gesto grego. O primeiro efectua-se com o polegar, indicador e maior estendidos ao alto, e os outros dobrados para o interior. No caso grego, indicador, maior e mínimo apontados ao alto, polegar e anular dobrados e a tocarem-se nas extremidades. Neste caso é possível reconhecer no gesto, as letras “IC” e “XC”, que designam abreviadamente e de forma arcaica o nome de Jesus Cristo em grego. Estes gestos substituíram, no século III, a bênção por imposição das mãos, e num importante manuscrito jurídico alemão do século XIV, surge já como o gesto de juramento comum. A origem, remota, destas posições de dedos provém do *orator* romano e aparece como a gesticulação recomendada nos textos antigos sobre retórica. A partir do seu uso na arte medieval, pode simplesmente indicar que alguém está prestes a falar, ou que já o está a fazer.

Em Portugal a representação do santo-bispo incide mais em imagens de vulto colocadas em nichos. No caso da Caridade de São Martinho, que segue o equestre, ela provém dos textos de Sulpício Severo como Tiago de Voragine, base do seu modelo de composição iconográfica: Martinho tinha entre quinze e dezoito anos, pertencia ao exército romano, ia a passar à porta de Amiães, era Inverno rigoroso, partilhou a capa com um mendigo, cortando-a com a espada. Não se refere se ia a cavalo ou se estava trajado como soldado. No entanto, as imagens que se generalizaram foram a representação equestre e, particularmente durante a Idade Média, não trajado de militar, já que no universo de casos encontrados para o período barroco Martinho enverga indumentária de soldado. Apenas foi encontrada uma imagem da Caridade de São Martinho não equestre, e que também não está representado como santo-bispo, aproximando-se por isso, de uma forma, possivelmente rara, de representar a *Caridade* do santo. É a que está representada na Igreja de São Martinho, na cidade italiana de Bolzano.

Para o significado do cavalo, Maurice Pillard-Verneuil diz-nos no seu *Dicionário de Símbolos, Emblemas y Alegorias* (1949)¹⁵, que a razão de ser do cavalo residia na

¹⁴ FERREIRA, 1983, p.81.

¹⁵ PILLARD-VERNEUIL, Julio de 1999 [1998], p.142.

condição militar de Martinho, o que parece demasiado simples. Por outro lado, Eugène Droulers no seu *Dictionnaire des Attributs, Allégories, emblèmes et symboles*, refere sobre o “cavalo”, que está relacionado com a vitória da autoridade, da actividade, da obediência, do entusiasmo pelo trabalho; na Antiguidade era associado por exemplo a Pégaso, o cavalo alado sobre o qual Belerofonte combateu e matou a Quimera. Cavalo que estava, também, relacionado com o emblema dos poetas, que tem como referente Hipocrenes, além de ser, por outro lado, atributo de Santo Ambrósio, Santo Elói, São Jorge, Santiago Maior, São Marcos, São Martinho e São Victor. O cavalo é um animal belicoso associado a Marte, deus da guerra, não que ataque por génio, mas porque serviu o homem na sua história belicosa. É aqui que se pode estabelecer o que nos disse Tiago Voragine sobre a origem etimológica do próprio nome “Martinho”, *martem tenens*, como sendo “aquele que domina Marte”¹⁶.

Nas representações de São Martinho, os cavalos estão geralmente representados de branco e cinzento claro. Diz-nos Michel Pastoureau, no seu *Dicionário das Cores do Nosso Tempo*¹⁷, que em linguagem hípica o cavalo de “corpo cor de cinza” e monocromático é um cavalo “rato”¹⁸, mas que estas designações se apoiam-se em “impressões e classificações subjectivas, e mais reveladoras da paleta do pintor ou do poeta que da do físico”¹⁹. No entanto, afirma que “este vocabulário tem, contudo, razão de ser e, na maioria dos casos, o aparente esoterismo vai a par com uma elevada e necessária tecnacidade”²⁰. Resta-nos apenas conhecer o que nos diz Pastoureau sobre o branco e o cinzento. Sobre o branco considera que é cor da pureza, da castidade, da virgindade e da inocência, quando associada a questões litúrgicas e de simbologia cristã, e que é cor do divino, quando vinculado a entidades divinas como os anjos, a eternidade ou o Paraíso²¹. O cavalo branco pode associar São Martinho à ideia de conquista – missão de Cristo –, por relação com o cavaleiro branco referido no Apocalipse. Pastoureau também refere outros significados do branco, em nada relacionados com a religião e a cristandade. Sobre o cinzento não dá qualquer significado simbólico, destacando antes o facto de possibilitar aos fotógrafos as variações tonais²², embora na verdade o cinzento seja na maior parte das vezes a variação tonal do branco, que assim

¹⁶ VORAGINE, 2004 [2000], p. 264.

¹⁷ PASTOUREAU, 1993, pp. 56-57.

¹⁸ Id., p. 57.

¹⁹ Id., p. 56.

²⁰ Ib.

²¹ Id., pp.42-43.

²² Id., p.62.

se assume, por exemplo, como cinzento prata. O cavalo, que podia ser também castanho ou preto, não o é provavelmente porque o castanho, segundo Pastoureau, não tem nenhum significado²³. Relativamente ao preto, – sem o ligar a qualquer animal – o mesmo autor menciona apenas dois sentidos quando aplicados à cristandade: a cor da morte, que é a do Inferno e das trevas, do luto, dos rituais funerários e da infelicidade; é cor da austeridade, da renúncia, da religião, quando unida aos trajes eclesiásticos, à humildade, à modéstia, à temperança, à fé, à beatice, ao puritanismo e à austeridade protestante²⁴.

O significado da capa está relacionado com o de abrigo²⁵ e, de certa forma, é o que São Martinho acaba por dar ao pobre que recebe parte da sua capa: um abrigo num Inverno rigoroso. Em termos de cor, a capa nas representações equestres de São Martinho é geralmente fiel à cor vermelha. Tal como o branco do cavalo, é o único elemento cuja cor é dominante nas diversas representações e, embora os estudos de cor se devam fazer para casos muito particulares e específicos, é interessante saber o que nos diz o mesmo Michel Pastoureau, sem dúvida um dos maiores especialistas mundiais sobre os significados cromáticos, acerca do encarnado. No seu *Dicionário das Cores do Nosso Tempo*²⁶, afirma que o vermelho assume particular relevância em numerosas culturas, o que acaba, muitas vezes, por ser um pleonismo, pois em diversas línguas a palavra “vermelho” significa simultaneamente “cor”, “colorido”, “bonito” ou “rico”. Em termos antropológicos, o vermelho está em quase todas as civilizações associado ao sangue e ao fogo, tendo aceções positivas e negativas. No caso específico da cultura cristã, Pastoreau recorda que o sangue tomado positivamente é o que dá vida, purifica e santifica, e relaciona-se com o vermelho do sangue que Cristo derramou na cruz para salvar os homens. É sinal de força, energia e redenção. Tomado negativamente, é símbolo de impureza, violência e pecado, ligando-se a todos os tabus sobre o sangue herdados da *Bíblia*, sendo o vermelho da carne impura, dos crimes sangrentos da cólera e da revolta do homem. Embora como se viu, se pode complexificar o significado do

²³ Id., p55.

²⁴ Id., pp. 141-142.

²⁵ PILLARD-VERNEUIL, Julio de 1999 [1998], p. 49.

²⁶ PASTOUREAU, 1993, pp. 160-162.

vermelho, ele é na sua essência, uma cor associada a Marte, deus da guerra, pelo que se torna óbvio São Martinho, como militar, apresentar uma capa vermelha²⁷.

No entanto, uma das mais antigas e talvez famosas representações de São Martinho, encontra-se na Igreja de Santo Apolinário o Novo, em Ravena, a qual, como vimos, que foi anteriormente dedicada a São Martinho. Neste caso exemplar, o santo só se distingue dos demais por ter a capa roxa, da mesma cor da de Cristo, ao contrário dos demais santos que estão completamente de branco. Por outro lado, Cristo está todo de roxo, e São Martinho de branco, e capa roxa, como que num patamar simbólico – cromático, entre os santos e o próprio Cristo, além do que, é o santo que vem à frente no cortejo. Pastoreau não fala do roxo nem do lilás, e associa o cor-de-rosa ao violeta²⁸.

Depois de se ter registado os eventuais significados da capa e do cavalo, passemos à indumentária. Sulpício Severo refere que Martinho ia com o seu traje de soldado. Mas como já mencionámos, durante a Idade Média, evitou-se representar Martinho vestido de soldado, cujos atributos remanescentes serão a espada, a capa e eventualmente o cavalo. Na Baixa Idade Média, mais concretamente no século XIII, a *Legenda Aurea*, não descreve a indumentária de Martinho, sendo das poucas diferenças em que se distingue do texto de Sulpício Severo. Mas porque não o faz? O episódio que se segue ao da *Caridade de São Martinho*, ainda enquanto militar, que foi nos dois anos seguintes ao seu baptismo (realizado com dezoito anos), mostra-o como “soldado de Cristo”. Vejamos o que diz Voragine:

«Por isso o homem de Deus, ainda não levado para a glória, mas conhecendo já a bondade divina, tinha dezoito anos quando pediu para ser baptizado; a partir de então ainda militou durante dois anos, a pedido do seu comandante – que lhe tinha prometido que no fim do seu governo renunciaria ao mundo (...)»²⁹.

o que muito se liga a certos princípios recuperados pelos humanistas no Renascimento, e dos quais Sintra foi palco particular, com a fundação do Convento dos Capuchos por D. Álvaro de Castro, filho de D. João de Castro, vice-rei da Índia.

²⁷ No outro caso, o fogo, tomado positivamente é o vermelho: o fogo do Pentecostes e do Espírito Santo, é o fogo que “brilha, aquece, alumia, como o astro solar”. Parece ser este o significado da cor vermelha que mais se adapta ao significado da capa que São Martinho partilha com o mendigo. Por outro lado, o vermelho tomado negativamente na cristandade, relaciona-se com o Inferno, o que queima, o que destrói e o que sofre.

²⁸ PASTOUREAU, 1993, pp. 148-149 Do mesmo género de cores resta-nos o salmão, de que apenas dão um significado contemporâneo associado à valorização de uma cor, usando-se como sufixo, por exemplo, “bege salmonado”.

²⁹ VORAGINE, 2000, p.60.

«Entretanto, os bárbaros invadiram as Gálias, e o imperador Juliano que os havia de combater, distribuiu dinheiro pelos soldados; Martinho, porém, como queria deixar o serviço militar, recusou-se a receber e disse ao César:

– Eu sou soldado de Cristo, pelo que não me é permitido combater.

Indignado, Juliano disse que não era por causa da religião, mas por medo da guerra iminente, que ele abandonava a milícia. Martinho respondeu-lhe corajosamente:

– Se achas que é por cobardia e não por motivos de fé, amanhã enfrentarei desarmado a linha de batalha e, em nome de Cristo, protegido pelo sinal da cruz e não pelo escudo ou pelo elmo, penetrarei tranquilamente nas linhas avançadas do inimigo.

Por isso, Juliano mandou que o guardassem desarmado para ser morto pelos bárbaros. Entretanto, no dia seguinte, os inimigos enviaram emissários, entregando-se com todos os seus bens. Claro está, que foi por mérito do santo homem que essa vitória lhes foi dada sem sangue»³⁰.

Como se vê, o conhecimento dos textos sobre a vida de São Martinho, e em particular os medievais, como o de Voragine, podem ter levado a que o santo tenha sido representado sem qualquer tipo de protecção, nomeadamente sem o elmo, que o período barroco tanto gostará de representar. É este elmo, bem como o capacete que será generalizado nas representações a partir da época barroca, talvez por influência do retrato equestre, embora este já viesse em força desde o Renascimento.

Outra questão importante da representação é o espaço. A cena da Caridade de São Martinho passa-se junto à porta da cidade de Amiens, mas nunca se refere se dentro ou fora. Pelo menos os textos encontrados mencionarem a porta da cidade, e não uma porta, sendo de supor que a cidade tivesse várias, como era habitual, pelo menos nas cidades romanas. As portas vão sendo representadas consoante a arquitectura contemporânea ao momento das representações, não havendo geralmente preocupação dita arqueológica, para representar uma porta romana, do século IV ou anterior.

A existência de uma porta e a menção a uma cidade romana implica considerar uma urbe amuralhada, e isso obriga a considerar uma zona interior, em evidente espaço urbano, ou outra exterior, em peri-urbano (ou, usando o conceito romano, o *Pomerium*). Nas suas representações, contudo, ficou convencionado que Martinho estaria do lado de fora, já que frequentemente se vê campo e, por vezes, uma porta de cidade de amuralhada. Nas representações portuguesas que se encontraram, a porta é sempre

³⁰ Ib.

omitida. Mesmo na versão quinhentista de João de Ruão, existente no Convento de Celas em Coimbra, o que aparece é um edifício e não uma porta. Por outro lado, a necessidade de representar um espaço de campo, possibilita a elaboração de paisagens. Por agora, desconhece-se se a própria arquitectura das igrejas tenha pontualmente servido de metáfora iconográfica da representação do próprio santo. A fachada de São Martinho de Sintra, em forma de arco triunfal, e como peça autónoma, podia bem ter servido de metáfora introdutória da invocação do santo. Por exemplo, a Igreja de São Martinho de Segóvia, românica, é precedida por narthex de grande escala, que mais se assemelha a um portal autónomo ou arco triunfal, adossado na extremidade da nave (**Fig.202**). Também muitas igrejas românicas e góticas do cantão francês da Suíça seguem esse modelo. Mas para isso seria necessário que alguém interviesse nesse sentido, o que pelos vestígios pode ter acontecido logo no século XII ou XIII após a Reconquista. Noutro capítulo iremos apresentar uma proposta interpretativa sobre a particularidade da fachada deste templo, distinguindo um tempo românico e um tempo renascentista.

2 - A Igreja de São Martinho de Sintra hoje

O edifício e a sua constituição

A Igreja Paroquial de São Martinho em Sintra é um templo com um interior de grande unidade estilística, e, certamente, um dos melhores exemplos com unidade de estilo, numa paróquia rural portuguesa. Revelando o gosto das décadas de 1760 e 1770, existem evidências que apontam para ser pelo menos o terceiro templo no local. O actual é constituído por seis corpos ligados entre si, dos quais o maior é a nave. Adossada ao corpo está a capela-mor com abside poligonal a nascente, e o corpo da fachada a poente, seguindo assim a tradição simbólica das igrejas medievais, e constituída por *narthex* ou pórtico, e campanário. Do lado do Evangelho, virado a norte, adossa-se sucessivamente a sacristia, a antiga *Casa da Fábrica*, ambas com dois pisos, e uma escadaria com três lances de escadas.

A actual Igreja de São Martinho de Sintra é um edifício tardo-setecentista, acusando a tensão entre os gostos tardo-barroco e o neoclássico. A fachada, estética e formalmente, é destituída de uniformidade de estilo (fachada e campanário), revelando, também, opções construtivas mal resolvidas, eventualmente devido a persistências (empena da fachada). Tudo factores que, decerto, terão contribuído para a sua “desvalorização”, na bibliografia da *História da Arte*, quer no que respeita aos *guias turísticos*, portugueses e estrangeiros, que se dedicados à Vila de Sintra.

Define-a a existência de uma nave com a proporção de dois cubos. Disposta no lado nascente temos a capela-mor poligonal, alongando-se o seu corpo para poente. Posicionamento consentâneo com a referida tradição cristã medieval, que terá perdurado, de alguma forma, até ao século XVI na generalidade das igrejas. De tradição chã, encontra-se maior complexidade na fachada principal, com pórtico com planta e

volume de proporção aproximadamente 3 x 1 x 1. Ali, destacam-se, sobretudo, os grandes cunhais e pilastras, de robustez aparentemente exagerada, provável reflexo da tradição portuguesa da engenharia militar, desvalorizando uma arquitectura com maior plasticidade de volumes.

No piso térreo, as pilastras configuram um motivo em serliana, com o tramo central em arco e os laterais rectos, originalmente abertos, como se pode verificar pelas fotografias realizadas durante as obras de 1989. Na verdade, pensamos que os tramos laterais, hoje cegos, terão sido fechados depois da reconstrução pós-terramoto de 1755, tal como aconteceu aos pórticos dos claustros do Mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa. Ainda que a fachada, excluindo campanário, tenha a proporção de um quadrado, sendo a largura e a altura de dimensões iguais, os cinco cunhais e pilastras conferem à fachada uma verticalidade acentuada. A empena é rematada no tramo central por um esconso frontão, que acreditamos prolongar-se originalmente, nos tramos laterais, o que, neste sentido, poderá ser entendido como uma *memória* da primitiva Igreja. Hipótese esta alicerçada não só na observação directa do templo sintrense, mas, sobretudo, na leitura de outros exemplos similares de arquitetura chã como, por exemplo, a Igreja de São Roque de Lisboa.

Sobre o frontão e na sua parte posterior está um campanário de aspecto atarracado, porque em parte ocultado pelo frontão, e porque ocupa quase metade da largura da fachada, sendo pouco visível das imediações térreas da Igreja. O campanário, exteriormente de planta quadrada e com interior aproximadamente circular, permanece rematado por um coruchéu de perfil galbado ou contra-curvado de base octogonal. Filiado no barroco romano do século XVII, em particular de génese borrominesca, este modelo foi muito divulgado em Portugal, sobretudo na segunda metade do século. No tramo central da fachada rasga-se um janelão rectangular, de material calcário semelhante ao das portas, mas diferente dos cunhais e pilastras já referidos.

Esta diferença de material aplicado à arquitectura da Igreja cria problemas na definição da continuidade temporal da construção. Por outro lado, associando-se às questões de estilo, constitui uma boa referência para definir, cronologicamente, algumas intervenções e procurar conhecer a proveniência do material utilizado em cada momento. O final deste capítulo é dedicado à pedra, e lançará o mote para os capítulos seguintes.

A Reconstrução pós-terramoto de 1755 através dos documentos

Com a excepção das peças móveis, podemos afirmar que a fisionomia actual da Igreja de São Martinho resulta, essencialmente, do projecto de reconstrução levado a cabo ao longo das décadas de 1760 e 1770. O arquitecto Mateus Fernandes e sobretudo o arquitecto Mateus Vicente de Oliveira foram os autores dessa obra. Se do primeiro pouco se conseguiu apurar, já do segundo se sabe ter sido um dos mais destacados arquitectos setecentistas de gosto cortesão, sobretudo na segunda metade do período.

Sintra encontra-se na confluência de duas grandes falhas geológicas, uma, que passa por Cascais, Alcabideche, Sintra, Terrugem (aproximadamente paralela à Estrada Nacional n.º 9), e por outra grande falha que com a primeira forma um T, entre Sintra a Colares. Além destas duas, existem no concelho de Sintra outras falhas mais secundárias, das quais o mapa tectónico explicita (**Figs.32 e 33**). Uma destas liga as duas grandes falhas referidas, de forma que a vila de Sintra propriamente dita e seus arrabaldes (Santa Maria, São Pedro de Penaferrim e o antigo Arrabalde da paróquia de São Miguel ficam delimitados por três falhas, o que justifica a possibilidade de graves danos causados por terremotos, já que é na localização da confluência de falhas que se registam recorrentemente os maiores estragos³¹.

Embora o primeiro grande sismo que “redefiniu” o rumo da história tenha sido o de 1755, ficou a memória de outros anteriores que abalaram muito destrutivamente esta região portuguesa. A *História Geral dos Terramotos*, de Moreira de Mendonça, e o estudo de Pereira de Sousa sobre o terramoto de 1755 têm sido referências fundamentais sobre esta matéria. Moreira de Mendonça observa que o sismo de 382 fez perecer muitas terras do litoral português. Terá submergido ilhas fronteiras ao Cabo da Roca, referidas por historiadores romanos. Seguem-se o de 24 de Agosto de 1356, o de 7 de Janeiro de 1531 e o de 1 de Novembro de 1755. Neste último, que atingiu graus IX e X da Escala de Mercalli em Sintra, ficou muito arruinado o Paço Real e caíram inúmeros edifícios, “restando da Igreja de São Martinho apenas as paredes. Houve 43 mortes, sendo 36 na vila e as restantes ao longo da linha sismo-tectónica Sintra Colares (Várzea,

³¹ Boléo, Novembro de 1972, p. 58.

Cabriz, Casal da Granja de Baixo e Carrascal)»³². Ao que José de Oliveira Boléo acrescenta:

«A Igreja de São Pedro de Penaferrim foi das que menos sofreu, pois assenta sobre os calcários metamórficos cristalinos material preferido para extracção para as construções de Sintra pelo menos entre os séculos XII e XV, ao passo que a de São Martinho, no contacto dos granitos com o calcário, ruiu totalmente».³³

Mesmo depois do Terramoto de Lisboa, assim conhecido internacionalmente, houve outros mais dignos de registo que ficaram na memória, como o de 1 de Outubro de 1777, 17 de Novembro de 1788, 6 de Junho de 1807, 19 de Novembro de 1857, 11 de Novembro de 1858, 13 de Agosto de 1899, 9 de Agosto de 1903, 14 de Novembro de 1903, 23 de Abril de 1909 (Terramoto de Benavente), 6,7 e 9 de Agosto de 1913, 25 de Setembro de 1914, e 11 de Julho de 1915, todos referidos pelo mesmo Boléo³⁴.

Nunca será possível averiguar quais os estragos que estes sismos ocasionaram na igreja de São Martinho. Mas de uma coisa podemos estar certos: se estragos provocaram, o restauro respeitou o gosto prevalecente até à reconstrução de 1755, já que não se verificam aditamentos de gosto romântico nem posterior. Não estando o Romantismo presente neste edifício, e na generalidade dos edifícios religiosos sintrenses, tal facto constitui um aspecto interessante no contexto da arquitectura sintrense. O Romantismo valorizava talvez essencialmente o espírito humano, ao invés do espírito divino, tendo aqui permanecido lado a lado, socialmente, sem se contagiarem artisticamente. Prova deste facto, é não haver qualquer referência à igreja de São Martinho, igreja renascentista e barroca, em toda a literatura que se tem escrito sobre a vila. Prova evidente do gosto neo-medieval o romantismo de então, do qual porém, podemos encontrar peças de ourivesaria no templo em estudo.

Mateus Vicente de Oliveira teve sucesso na carreira militar, tendo sido sargento-mor e posteriormente major, embora o cargo que lhe deu maior projecção fosse civil, como arquitecto da Casa do Infantado³⁵. Foi nesta condição que realizou uma das suas obras mais antigas, a fachada de Malta do Palácio de Queluz, onde trabalhou entre 1750 e 1755, interrompendo a sua prestação quando chamado à reconstrução de Lisboa após o

³² Id, Novembro de 1972, p. 53.

³³ Id. p. 57.

³⁴ Ib.

³⁵ PEREIRA, 1995, p. 84.

terramoto. Nessa fachada, o arquitecto fê-la distinguir da fachada de cerimónia, revelando o seu particular gosto pelas formas barrocas³⁶. Tornando evidente a contaminação do gosto, em obras de menor escala, como a igreja de São Martinho, sobretudo a nível de elementos de arquitectura individualizados e móveis, como as ombreiras das portas exteriores ou os retábulos da igreja. Aí expressa bem o uso do frontão contra-curvado, borrominesco, que se tornou a sua marca mais conhecida³⁷, como precisa José Fernandes Pereira:

«O frontão permite de certo modo seguir o rasto deste arquitecto e atribuir-lhe algumas obras significativas de meados do século. É o caso da igreja do Mosteiro do Lorvão, reedificada entre 1748 e 1761, segundo um programa monumental, com uma cúpula sobre o transepto a conferir grande luminosidade ao interior»³⁸.

Ao que Nelson Correia Borges acrescenta:

«Sente-se aqui bem a presença de Mafra, mas numa versão requintada e esbelta em que o autor se movimenta com à-vontade, dominando com segurança as proporções e a gramática decorativa do classicismo, dando emotividade aos entablamentos»³⁹.

Da Igreja de São Martinho ficaram-nos documentos, poucos, mas preciosos, para conhecer as fases mais importantes da sua reconstrução.

A 21 de Dezembro de 1755 (**Documento n.º 6 do Anexo Documental**), houve uma reunião da Irmandade de Santo André e das Almas no sítio dos Pizões (freguesia de São Martinho), para se averiguar quais os irmãos que tinham falecido no terramoto de 1 de Novembro, que eram doze, e mandar rezar missas por eles. O secretário era José da Costa Pereira, tendo o juiz da irmandade providenciado para que o tesoureiro João Luís Antunes e o procurador José Roiz dos Santos arrecadassem os bens da irmandade recuperados sob os destroços, e os depositassem em casa daquele. Guardou-se uma parte do retábulo de Santo André. O mesmo documento refere o receio das oferendas serem poucas, pois os sobreviventes do terramoto tinham ficado bastante pobres, percebendo-se que devido à destruição dos seus bens.

³⁶ Id., p. 83.

³⁷ Id., p. 85.

³⁸ Ib.

³⁹ BORGES, Nelson Correia, “Do Barroco ao Rococó”, in *História da Arte em Portugal*, vol.9, Lisboa, Alfa, 1986, p. 330, Apud, PEREIRA, 1995, p. 84.

Da antiga igreja de São Martinho dispomos também de uma descrição, graças ao relato que nos faz o pároco em resposta ao inquérito do marquês de Pombal, em 1758. Segundo esta, a igreja

«(...) tinha Capela-Mor, e seis Capelas quatro dentro do Cruzeyro que Sam das Almas, em que tem a Imagem de Santo Andre e da outra de Sam Liborio, outra de Senhora do Rosario e defronte desta a de Nossa Senhora do Livramento; Havia mais duas no Corpo da Igreja, huma intitulada (sic) O Senhor dos Passos, e outra a da Senhora da Soledade: Esta Igreja era bastante grande pois tinha cento e doze palmos do Cruzeyro a porta Principal, e quarenta e seis de largo, a Capella-mor tinha vinte, e cinco de fundo e dezoito de largo; era dababada: esta pello tarramoto geral de 1755 se arruinou de forma que apenas ficou algumas paredes, mas essas incapases de Servir. Tem três Irmandades ou Confrarias, a do Santissimo, das Almas, e dos Passos. Acha-se hoje esta freguezia fazendo-se os officios Divinos em hua das casas do Excellentissimo senhor Sebastiao Jose de Carvalho sacratario do Estado. Tem esta igreja hum Prior que algum tempo hera Vigario; e sinco beneficiados, o que tudo apresenta o Exm.^o Senhor Cardeal Patriarcha; Rende o Priorado trezentos Mil rs. E cada Beneficio cento, e vinte mil rs.»⁴⁰

Uma Acta da Irmandade de Santo André e das Almas, de 6 de Abril de 1764, refere que Policarpo de Fontes, se reuniu na casa do escrivão dos órfãos de Sintra com o mestre Mateus Fernandes de Freitas, Félix Nunes da Silva, Luís Cabral da Fonseca, Domingos Antunes, o padre Luís António Soares e o prior da igreja de São Martinho José Simpliciano da Silva, o padre José Simões e o padre Severiano Telles de Faria, todos paroquianos de São Martinho, e as testemunhas Vicente Alves, morador em Lisboa, e o alferes João da Costa Pereira morador no Rio do Porto. O mestre Freitas manifestou o desejo de desistir do contrato efectuado com os cónegos da basílica patriarcal para realizar as obras de reconstrução da Igreja de São Martinho, a favor dos paroquianos. Para isso teriam de respeitar as seguintes cláusulas: os paroquianos tinham de pagar-lhe todas as despesas até ao *dia de amanhã*, ou seja, até 7 de Abril de 1764 e que o mestre Freitas tinha de apresentar as despesas, “feito a Consciencia, e debaixo do juramento”, ou seja, com garantia de honestidade, e que seria pago o seu jornal e duzentos réis por dia, bem como a “Pedraria” que estava encomendada. Eram os paroquianos que tinham de pagar os valores. Relativamente à “Pedraria”, pagavam ao Mestre Freitas se ele já a tivesse pago ao fornecedor, senão, comprometiam-se a pagar o que já estivesse encomendado. O dinheiro que o Mestre Freitas recebera e não tivesse sido aplicado, teria de entregar aos cónegos da câmara patriarcal.

⁴⁰ Ver Anexo Documental.

Só a 9 de Maio de 1764, José António de Azevedo e Martim Afonso de Sousa Lobo, cónegos da câmara patriarcal, se dirigem ao Cardeal Patriarca de Lisboa, D. Francisco (I) de Saldanha da Gama (1713-1776, patriarca 1759-1776) a solicitar a formalização do novo contrato, o que é concedido pelo Patriarca no mesmo dia, sendo tabelião António da Silva Freire.

A 29 de Julho de 1764, o arquitecto Mateus Vicente de Oliveira escreve ao cardeal Patriarca informando que devido ao “aviso incluso”, de 10 de Julho, fora a Sintra no dia 14 de Julho examinar a “súplica” que os paroquianos tinham dirigido ao Patriarca. Oliveira descreve a fase em que se encontrava a obra e a solução que arranjava. Refere que encontrou parte das paredes do corpo (nave?) da igreja levantadas, achando-se já a forma dos arcos das capelas, mas forrados de madeira:

“(…) huma porta travessa lateral de Cantaria, lios de hombreiras de varias moldurages, e simalha que a cobre, e varios ornamentos, tudo bem Lavrado, e em termos de poder estar naquele Lugar.”⁴¹

Também as paredes da capela-mor estavam levantadas, mantendo-se a planta “seistavada” e no lado sul, uma pequena janela com grades, a qual já não existe. Na fachada, a que chama “frontraria” achou:

«(...) em pé parte da Torre, que ali havia antigua sobre Arcos, e parede da porta principal, a qual porta se deve conservar por se achar em termos, e também as paredes dos seus Lados, que ainda existem, e assim também as que se acham de novo Levantadas no Corpo da Igreja e Capela mór».⁴²

Isto pode significar que o maior avanço nas obras se deu na fachada, a ponto de já ter chegado ao campanário, ou que a fachada não ruiu na maior parte inferior, como julgo ter acontecido, e se começou a levantar o campanário, que muito provavelmente, por ser mais pequeno, terá ficado concluído antes das paredes da nave. Por outro lado, a porta principal estava bem conservada, de acordo com o arquitecto Oliveira, devendo-se manter. Sabemos que não foi mantida, pois a porta actual é seguramente da segunda metade do século XVIII. Concluimos assim que embora de estilos homónimos, a porta lateral é da autoria de mestre Mateus Fernandes de Freitas e a principal, posterior, certamente do arquitecto Mateus Vicente de Oliveira.

Refere também que encontrou a sacristia com as:

⁴¹ Ver Anexo Documental. MARQUES, João da Silva, *Jornal de Sintra*, nº, de 1946, Carta de 29 de Julho de 1764 do Arquitecto Mateus Vicente de Oliveira ao Cardeal Patriarca de Lisboa.

⁴² Ver Anexo Documental. MARQUES, João da Silva, *Jornal de Sintra*, nº, de 1946, Carta de 29 de Julho de 1764 do Arquitecto Mateus Vicente de Oliveira ao Cardeal Patriarca de Lisboa

«(...) paredes, e portaes Levantada, como também a parede das Costas da Capella dos Passos, e escada que vai ao coro, e Torre dos Sinos, o que também se mostra na dita elevaçam da frontaria principal, advertindo que por baixo da dita escada de caracol, que vai a Torre se pode formar o baptistério, e o corpo da Igreja, Capela mor, e frontaria principal pela forma da planta, e elevaçam que remeto, conservando as paredes velhas, e novas, sem embargo de serem delgadas».⁴³

No entanto, o arquitecto Mateus Vicente de Oliveira considera que, para se fazer o madeiramento da cobertura diferente do projectado no alçado do mestre Freitas, a despesa despesa deveria acrescer em 315.000 réis. E que se deveria:

«(...) levantar o corpo da igreja dezasete palmos mais que os quarenta e cinco palmos, porque se acha ajustado com o dito Empreiteiro, os quaes dezassete palmos reduzidos a braça importão trezentos e vinte e oito mil reis».⁴⁴

Por último, e também por questões de segurança, sugere que se substitua a ideia dos arcos dos altares laterais de madeira por arcos de pedra, que acrescescenta um valor de 300.000. O arquitecto Oliveira considera que é a Basílica Patriarcal que deve assegurar estes pagamentos extra:

«(...) pois he para segurança da mesma Igreja (...) e também para sua perfeiçam, e duraçam e reforça o assunto repetindo que é para que a obra da mesma Igreja se acabe com segurança, e decência, o que por assim o entender em rezão do meu Cargo o asino, e ponho na prezença de Vossa Eminencia o cardeal patriarca de Lisboa, que mandará o que for servido»⁴⁵.

A 16 de Agosto de 1764, é assinado o “instrumento de contrato e obrigação” realizado na Casa da Câmara da Basílica de Santa Maria (Sé Catedral) de Lisboa, na presença dos cônegos camarários Martim Afonso de Sousa Lobo e Luís de Nápoles Noronha e Sampaio e da igreja de São Martinho de Sintra, o seu prior, José Simpliciano da Silva. Pouco antes, a 10 de Maio de 1764, o prior José Simpliciano da Silva tinha sido estabelecido procurador dos paroquianos de Sintra, para resolver a situação sobre a mudança de mestre das obras da igreja.

Pertencendo à tutela da Basílica Patriarcal, ficara esta com a obrigação de reedificar a igreja. Após o terramoto, tendo para isso celebrado contrato com o mestre Mateus Fernandes de Freitas, a 19 de Julho de 1763, pelo preço certo de 4.100.000 (quatro

⁴³ Ver Anexo Documental. MARQUES, João da Silva, *Jornal de Sintra*, nº, de 1946, Carta de 29 de Julho de 1764 do Arquitecto Mateus Vicente de Oliveira ao Cardeal Patriarca de Lisboa

⁴⁴ Ver Anexo Documental. MARQUES, João da Silva, *Jornal de Sintra*, nº, de 1946, Carta de 29 de Julho de 1764 do Arquitecto Mateus Vicente de Oliveira ao Cardeal Patriarca de Lisboa

⁴⁵ Ver Anexo Documental. MARQUES, João da Silva, *Jornal de Sintra*, nº, de 1946, Carta de 29 de Julho de 1764 do Arquitecto Mateus Vicente de Oliveira ao Cardeal Patriarca de Lisboa.

contos e cem mil reis). Receberia da paróquia 105 moios de cal, que custaram quatro mil quinhentos e cinquenta réis. Foi estabelecida a forma de pagamento a Freitas, 395.450 réis, que estavam na posse do prior Silva, recebendo de imediato na basílica 200000 réis, sendo o resto pago à consignação de 100.000 réis cada três meses.

Mas houve desentendimento entre os paroquianos e o prior, que por petição se dirigiram ao Cardeal Patriarca, oferecendo-se para fazer, pelo mesmo preço, a obra da igreja, e a

«Casa de Fábrica, Torre Pia baptismal, Capela-mor com Sacrário, Cadeiras do Coro e todo o mais preciso e não tinham duvida a pagarem e abonarem no dito preço toda a despesa já feita na dita obra, como consta da dita Petição, assinada pelos ditos Paroquianos».⁴⁶

Freitas desistiu da obra e os paroquianos pagaram-lhe a parte correspondente ao trabalho já realizado. É pena não termos encontrado nem o contrato de 1763 com o mestre Freitas, nem a petição dos paroquianos. Freitas tinha já recebido da Basílica 795.550 réis e 105 moios de cal, num total de 900.000 réis, dos quais se descontaram 570.420 réis, que Freitas assegurou ter gasto na obra, correspondentes ao seu jornal e a mais 200 réis por dia, provavelmente para pagar a operários, restando 225030 réis, os quais o mestre Freitas teve de restituir aos cônegos camarários da Basílica Patriarcal. O mesmo contrato refere que “mestres peritos” fizeram vistoria à obra, verificando não estar em segurança, pelo que o “arquithecto Matheus Vicente de Oliveira” avaliou um encarecimento da obra em 643.000 réis, já com intervenção de segurança. Os cônegos camarários acordaram a subida de preço. Também o preço dos cinco “arcos de pedra” para as cinco capelas laterais, foram avaliados por Oliveira em 300.000 réis, que a somar ao encarecimento por segurança das paredes, soma 943.000 réis. A somar ao orçamento de Freitas, o orçamento de Oliveira, ficou em 5.043.000 réis. Retirando 104.550 réis já aplicados por Freitas na obra, e o correspondente a 105 moios de cal, ficou em 4.368.030 réis o valor a entregar aos paroquianos ou a um seu procurador. 225030 réis esperam os paroquianos receber de Freitas, como também os dois quartéis da consignação, nos últimos dias de Março e Junho. Após isso, continuar-se-ia a consignação de 100000 réis cada três meses a Oliveira, pagos pelo prior e os paroquianos ao longo de seis anos, período em que ficaria esgotado o orçamento e findo o qual, se a obra não estivesse concluída, acabaria o contrato e ficariam as obras

⁴⁶ Ver Anexo Documental. “Igreja de São Martinho - Instrumento de Contrato e Obrigação” de 16 de Agosto de 1764 In MARQUES, João da Silva, *Jornal de Sintra*, nº, de 1946.

exclusivamente da responsabilidade dos paroquianos. O início dos pagamentos começavam na data do contrato.

Estabeleceu-se que um dos cinco arcos ficaria a capela do Senhor dos Passos, e que o seu arco:

«(...) deve ser em tudo igual, e correspondente aos outros para melhor prospecto, e formozura da mesma igreja. E que toda a obra se fará idispensavelmente debaixo do preceito dos riscos feitos pelo dito Arquitecto (...).».

que ficaram na posse do prior Silva. Este não foi porém um assunto pacífico, pois o padroeiro da capela

«(...) tinha intentado huma acção de força contra elle, na qual não tem rezam por se lhe fazer outro arco melhor que o antigo, e correspondente aos mais do Corpo da Igreja».

Acreditamos que este arco, substituído por outro igual aos restantes, que deu maior uniformidade à igreja, possa ser a cantaria manuelina que se encontra no banco corrido do perímetro do adro, ou o arco de arestas facetadas cujas pedras foram retiradas das paredes e estão agora depositadas no Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas.

Também é referida a “simalha real” (abóbada), que no contrato com o mestre Freitas seria de madeira, e continua a ser, embora, os cónegos da Basílica tenham manifestado explicitamente a preferência pela realização de “cantaria, ou de Alvenaria” para maior duração.

Estes documentos foram publicados por João Martins da Silva Marques no Jornal de Sintra, a 18 de Agosto de 1946. A propósito da publicação, refere os trabalhos de V. Pereira de Sousa intitulado *Terremoto do 1º de Nov.º de 1755*, onde está inserida uma lista de mortos do terramoto em Sintra, e três artigos no *Diário de Notícias*, (3-6-1934, 11-6-1934 e 25-12-1934) do arqueólogo Félix Alves Pereira. Marques considera que Pereira exagera, por não conhecer estes documentos de 21 de Dezembro de 1755 e afirmar a destruição total da igreja. Partilho a mesma convicção de Marques, sobretudo no que respeita à fachada.

Também graças à publicação de documentos, por João Martins da Silva Marques no Jornal de Sintra, conseguimos saber as datas dos pagamentos da talha e pintura da Igreja de São Martinho. O recibo da talha data de 20 de Janeiro de 1773 e está assinado por

João da Silva de Almeida fixando o valor de *quatro moedas de ouro*. Os recibos relativos à talha da “Capella do Santíssimo Sacramento” (capela-mor), datam de 27 de Março de 1773 e de 20 de Novembro de 1773, e são referentes respectivamente aos valores de 6.400 réis e de 20.900 réis.

O recibo da pintura a fresco da capela-mor foi assinado pelo pintor Joaquim José da Rocha a 30 de Novembro de 1773, sendo a quantia paga de 160.800 réis. Os paroquianos tinham pedido autorização ao Cardeal Patriarca de Lisboa para estucar e pintar a capela-mor, informando ter na sua posse 200.000 réis para o efeito. O pedido foi autorizado numa provisão, datada de 24 de Junho de 1772, e como se viu pelos valores dos recibos, terá possibilitado incluir também as obras da talha do retábulo-mor.

Mateus Vicente de Oliveira e o mito da intervenção pombalina

Terá sido entre o século XIII e o reinado de D. Manuel I que se construiu a abside poligonal, ainda hoje visível na parte exterior do templo, embora apenas na sua parte inferior. É facilmente identificada pela construção em silhar calcário, que existindo apenas até cerca de 1/3 da altura, permite supor a sua destruição aproximadamente até esse nível, uma vez que as absides das capelas-mor com cobertura de ogiva nesta zona eram de um modo geral integralmente em silhar. Pode-se considerar a hipótese de que a ousadia tenha sido de início semelhante à ainda existente na igreja de Santa Maria de Sintra, o que nos remete para a questão das pré-existências estruturais desta igreja, cujas proporções e orientação actuais podem ter sido herdadas de estruturas anteriores, reaproveitando-se as suas fundações ou cabocos.

Não foi possível apurar a dimensão das destruições no terramoto de 1531, nem de qualquer documento que o indique. Mas tem-se considerado que o terramoto de 1 de Novembro de 1755 a terá destruído completamente, pelo que se depreende da resposta do pároco ao inquérito das *Memórias Paroquiais* de 1758. Mas não estamos convictos de que tenha sido assim.

Nessa época, Sebastião José de Carvalho e Melo, conde de Oeiras e futuro primeiro Marquês de Pombal, era proprietário de uma residência ainda existente, junto da Igreja de São Martinho. Conhecida a sua determinação e empenho na reedificação de Lisboa, tem sido com isso justificada a relativa rapidez com que se reconstruiu a igreja de São

Martinho de Sintra e a escolha de Mateus Vicente de Oliveira para a realização do projecto. Esse facto converteu-se num mito, e como tal perdurou até aos nossos dias. Na verdade, o arquitecto Mateus Vicente de Oliveira, formado em Mafra por Ludovice, e activo no estaleiro do Palácio de Queluz, fora nomeado arquitecto do Senado da Câmara de Lisboa logo após o Terramoto, tendo sido escolhido para a reconstrução da igreja de São Martinho na medida em que era o arquitecto das obras da Basílica Patriarcal desde 24 de Janeiro de 1764. Prova-o o documento da sua nomeação, que julgamos inédito, (**Anexo Documental, Documento nº15**). Era ele o arquitecto responsável no momento em que os paroquianos, insatisfeitos, quiseram mudar o director da obra, pelo que a sua presença nada terá a ver com a influência do marquês. Este seleccionara até para as obras de Lisboa arquitectos bem distanciados do gosto cortesão de Mateus Vicente de Oliveira. A somar a este aspecto, está o facto de não termos encontrado durante a pesquisa qualquer documento, tanto no Arquivo da Casa Pombal como no Arquivo Pombalino da Biblioteca Nacional, que provasse a sua efectiva interferência no restauro do templo. Dessa procura, demorada e infrutífera, parece ressaltar o esclarecimento da verdade sobre a mítica influência do marquês na obra, que na verdade não se verificou.

Das obras que Mateus Vicente realiza na sequência das reconstruções de Lisboa, destacam-se a Igreja de Santo António de Lisboa e a Basílica da Estrela. A Igreja de São Martinho de Sintra surge como um caso isolado no contexto da sua obra conhecida, ligada sobretudo à encomenda régia e ao Senado da Câmara de Lisboa. Mas é possível que a autoria de algumas torres das igrejas compreendidas no espaço entre Sintra, Mafra, Torres Vedras e Lisboa, conhecidas regionalmente por “mafreiras” devido à semelhança com as do Convento de Mafra, de que são simplificações, possam também ser do risco de Mateus Vicente de Oliveira.

Estando vinculado a obras de iniciativa da Casa Real (Convento de Mafra), depois da Casa do Infantado (Palácio de Queluz), e Senado da Câmara de Lisboa (após 1755), o seu desempenho, capacidade de resposta e agrado nos círculos cortesãos, de gosto tardobarroco, terão levado o arquitecto, então sargento-mor e personalidade de que ainda se sabe pouco, a ser promovido arquitecto da Curia Patriarcal de Lisboa, por solicitação do cardeal patriarca Francisco I.

Partindo do princípio que a sua experiência com obras religiosas terá começado com a sacristia da Basílica de Mafra, segundo José Fernandes Pereira, e tendo executado

posteriormente a capela do Palácio de Queluz, na ala chamada *Corpo Mateus Vicente*, a igreja de São Martinho de Sintra encontra-se na linha do gosto cortesão tardo-barroco que as suas obras ostentam. Pouco depois de ser chamado à igreja de São Martinho, fica responsável da administração das obras da torre da igreja de São Quintino, a partir de 22 de Abril de 1765, não se limitando à reconstrução das igrejas derrubadas pelo sismo, como São Vicente de Fora e a igreja de Santa Luzia (Ordem de Malta), mas também a projectos de raiz, como é o caso da Igreja de Santo António e da Basílica da Estrela, igreja de iniciativa régia dedicada ao Sagrado Coração de Jesus e da igreja do Convento do Lorvão.

Em todos estes monumentos se notam características comuns. Tanto a nível estrutural, como é o caso das cúpulas octogonais sem tambor, elemento exigente de muita perícia técnica, como ainda na repetição de um elemento estético que parece funcionar como assinatura, e que tem a sua expressão máxima no chamado *frontão Mateus Vicente* do Palácio de Queluz, caracterizado por dois enrolamentos simétricos, de acentuado gosto barroco. Mas por se tratar de um elemento aplicado em muitos contextos na época, seja como empena, frontão, na talha ou no mobiliário, não podemos assegurar se funcionou efectivamente como marca sua.

Na igreja de São Martinho de Sintra, como é frequente nas igrejas paroquiais portuguesas, não existe cúpula na nave (embora a tenhamos em capelas laterais), pelo que não é possível avaliar o desempenho e opção estrutural de Mateus Vicente de Oliveira nesta questão. Mas o elemento formal entendido como sua assinatura está discretamente presente, na pedra de fecho do arco da janela do campanário, repetindo-se em outros dois edifícios das proximidades, nomeadamente na antiga Câmara Municipal, onde surge numa torre em idêntica circunstância.

Em termos estruturais, a igreja de São Martinho inscreve-se na tradição da arquitectura chã portuguesa, de paredes de pano liso, tendo apenas bebido da estética da chamada Escola de Mafra, em elementos arquitectónicos específicos, como as janelas e os portais principal (axial) e lateral, caracterizados pelas vergas com tabela e frontão contra-curvados, de *design* característico do Barroco romano de Seiscentos, continuado no século XVIII, quando entou definitivamente e em força em Portugal. A fenestração é realizada com altaneiras janelas laterais, de cantarias simples, segundo modelo vindo

talvez do Renascimento, e que na época pombalina se começou a fazer em série, tornando-se num cunho da arquitectura portuguesa.

O campanário e a nave

Exteriormente, o elemento que afirma mais o estilo na Igreja é o campanário, sobre a fachada porticada. Chamamos campanário porque se trata efectivamente de uma estrutura para sinos (do italiano *campanile*, para os sinos ou *campane*), sem relação directa com a estrutura porticada que o suporta, não se tratando por isso de uma torre-campanário. Apresenta uma planta exteriormente quadrada, quase rectangular, com quatro fogaréus, um em cada canto, havendo dos lados opostos, respectivamente a norte e a sul, pilastras de pedra serrada, uma em cada extremidade e quatro ao todo, rematadas com capitel de balaústre ao gosto do Renascimento português do século XVI. O interior é aproximadamente circular e o tecto semi-esférico. É rematada por um coruchéu de base octogonal e perfil contra-curvo, com fogaréu na extremidade.

Este campanário tem de ser entendido como uma memória, pelo menos, da igreja com torre central na fachada, desenhada cerca de 1509 por Duarte de Armas, com torre central na fachada. No entanto, como se verá noutro capítulo, supomos que ela tenha tido, na sua fundação, uma origem românica, de acordo com o modelo de igreja-fortaleza. Admitindo que houve obras em meados do século XVI, durante as quais se terá executado o pórtico em serliana, manteve-se um campanário no mesmo lugar, refeito mais tarde por Mateus Vicente de Oliveira quando da reconstrução. A torre foi assim remodelada várias vezes, conhecendo-se pelo menos duas versões: a representada em 1509 e a actual, correspondente à reconstrução após 1755. Se é evidente, pela sua definição formal, a intervenção setecentista, quem sabe se os cunhais de remate jónico, com capitéis de balaústre (semelhantes por exemplo aos da igreja de São João de Alfange em Santarém) claramente de outra época, não provêm de algum restauro subsequente ao grande terramoto de 1531? Penso ser mesmo admissível que a intervenção de Mateus Vicente de Oliveira no campanário se tenha verificado quase exclusivamente na abertura dos arcos para suspensão dos sinos e na execução do coruchéu contra-curvado do coroamento. A pedra usada é aliás do tipo calcário usado por toda a vila de Sintra a partir do reinado de D. João I, tendo sido as pilastras da fachada (que acompanham a altura da nave) subidas por Mateus Vicente de Oliveira,

para dar maior segurança à abóbada. O actual frontão no vão central, que pensamos constituir também memória do frontão original, seria prolongado até aos cunhais na sua versão pré-terramoto, com uma ligação por meio de aletas. Durante as reconstruções era frequente conservarem-se memórias das edificações anteriores, neste caso o campanário, herança da torre-*narthex* da antiga torre fortaleza, e o frontão, talvez amputado lateralmente.

A relação entre o corpo da fachada e a nave indicia, além disso, um outro aspecto. O campanário pode ter sido o primeiro corpo concluído no processo da reconstrução, ainda antes do levantamento das paredes e telhado da nave. Senão, não faria sentido. que numa reconstrução de grande unidade estilística e rapidez de execução, se procedesse ao refazimento da torre, e deixar intencional, parcialmente obstruída pela estrutura do telhado, a abertura do campanário que está voltada para o telhado da abóbada da nave (a nascente). Considero que esse tenha sido um erro de projecção, revelador mais uma vez, da autonomia da fachada em relação ao resto do templo, ou vice-versa. No entanto, o limite superior da abóbada da nave encontra-se ao nível do pavimento do campanário, deixando supor a possibilidade de um telhado mais baixo, e com menos inclinação, que não obstruísse tanto o campanário.

Seja como for, e assumindo uma anterior configuração da fachada com frontão, os elementos mais recentes desta torre serão, assim, os arcos do campanário, com a já referida “assinatura” de Mateus Vivente de Oliveira, bem como o remate da torre, de perfil bulboso contra-curvado, que terá seguido o modelo da cúpula da capela do Palácio de Queluz, mas agora de base octogonal, e com quatro urnas-fogaréu.

A Igreja de São Martinho surpreende também pela dimensão da abóbada da nave, em arco abatido de desenho comum (**esquemas das Figs.251 e 252**) e pela reduzida dimensão das paredes, que variam entre 1,10 m. do lado do Evangelho e 1m. do lado da Epístola (medições nas únicas portas de cada lado, simétricas). O que se explica pelo facto da abóbada ser uma estrutura leve, na medida em que é constituída por tabique (ripado de madeira com cerca de 1 cm. de espessura, com enchimento de gesso). Não seria desejável uma abóbada de madeira, como nunca foram desejáveis as estruturas de madeira nas igrejas, por vários motivos, sobretudo o risco de incêndio. A arquitectura religiosa evoluiu sempre no sentido da substituição das coberturas de madeira por coberturas abobadadas de alvenaria, embora isso nem sempre tenha sido possível devido

à necessidade de contenção de custos. Mesmo a igreja de São Martinho, onde esse motivo chegou a ser explicitado em documentos, acabou por ter uma abóbada de madeira, solução decidida logo antes do início da reconstrução, pois não nos parece possível que paredes com 1m de espessura pudessem suportar o peso de uma abóbada de alvenaria com 9m de vão. Pelo tipo de coberturas da igreja e pelo depoimento do arquitecto Mateus Vicente, quando a visitou a 29 de Julho de 1764 (**Documento nº 4 do Anexo Documental**), considerando as paredes pouco espessas e sem segurança, percebe-se a opção pelas coberturas de madeira, mais leves, mais baratas, e (embora isso não seja dito), mais seguras no caso de réplicas do Terramoto, porque mais dúcteis.

Ainda que se tenham encontrado elementos de arquitectura nas alvenarias, comprovando a total reedificação do templo, acredito que, até certo ponto, se aproveitaram as fundações da antiga construção, mantendo desse modo a mesma espessura das paredes. Nesta medida se explica a possibilidade da Igreja de São Martinho ter assumido o modelo de uma igreja paroquial característica do século XV, com as três naves com cobertura leve de madeira, e não, embora estruturalmente isso fosse possível, de uma paroquial do século XVII, de nave única, com cobertura leve em tecto de maseira ou em abóbada de volta inteira de madeira. Isto porque, além de não haver quaisquer vestígios seiscentistas, tudo aponta para que a intervenção anterior tenha decorrido na segunda metade do século XVI, exclusivamente ao nível fachada, não se colocando a hipótese de a modificar segundo das igrejas salão quinhentistas.

Além da abóbada abatida da nave, existem outras três abóbadas na Igreja, em forma de berço, a primeira das quais no coro alto, que estando sobre o último andar da torre, o do campanário, deverá ser de alvenaria, a segunda na capela-mor, que, tal como a da nave, é de tabique, o que é visível na parte posterior do retábulo-mor, no acesso ao camarim. Além disso, a parede poligonal não lhe serve de suporte, como se observa na parte posterior do retábulo. A abóbada da capela-mor está assente sobre as paredes laterais e construída entre o arco da ousia e o retábulo-mor. Na parte posterior deste, a planta é poligonal, dispondo-se ali a escada de acesso ao trono para colocação do Santíssimo Sacramento, sendo a cobertura em telha-vã.

A terceira abóbada é a da Capela dos Passos, a segunda a partir do arco da ousia, e do lado do Evangelho. Esta abóbada é claramente em tabique, na medida em que as paredes desta capela terão cerca de quinze centímetros, e devido à dimensão, funciona,

lato senso, quase como uma maquete das duas abóbadas referidas anteriormente. Ocupa parte do espaço de uma sala, contígua à sacristia, para a qual tanto esta como a capela têm uma porta de acesso, que permite observar a espessura da parede.

As duas referidas salas, uma correspondente à sacristia, e outra que serve de corredor, são paralelas à nave, do lado norte, o do Evangelho, o lado onde geralmente se situa o espaço destinado à sacristia, enquadrada à mão direita do altar-mor. A estas salas, pavimentadas com lages (que pelo tipo de envelhecimento parecem reaproveitadas da igreja anterior ao terramoto) algumas das quais correspondentes a sepulturas, correspondem outras duas na parte superior da igreja, perfazendo um corpo anexo a esta com quatro salas. Numa delas está hoje instalado o núcleo de Arte Sacra. A cobertura das salas de baixo será de barrotes de madeira, com forro de madeira, e das salas de cima, é de telha-vã de uma água e tecto com forro de madeira.

Que conceitos de reconstrução setecentista?

A história do conceito de reconstrução está intimamente ligada à história do conceito de património. E se a primeira ainda está por escrever para o contexto português, sobre a segunda muito se avançou ultimamente por ocasião da exposição “100 Anos de Património”, que decorreu na Galeria D. Luís do Palácio da Ajuda em Lisboa entre 2010 e 2011.

Poucas gerações separam a fase de reconstruções pós terramoto de 1755 da época das concepções patrimoniais de Violet-le-Duc, e a sua particular valorização da arte medieval. Das noções de construção *ex-novo*, ou, por outro lado, de reedificação, dominantes na cultura barroca, a cultura romântica passou a valorizar o antigo e sobretudo o mundo medieval. Este é um assunto caro à época em estudo, época limite entre Barroco e Romantismo, durante a qual os valores medievais, se já valorizados em Inglaterra, em Portugal estavam ainda longe de o ser. Não estava em voga a ideia de “reedificar” no sentido de restaurar, construindo de forma igual à anterior – tal como é entendido e realizado frequentemente hoje – mas um “reedificar” como fazer de novo mas diferente do anterior. Por outro lado, quando na documentação setecentista se utiliza o termo “novamente”, não significa repetir, como hoje, mas fazer de forma nova, diferente, com novidade.

Em 1745 Valério Martins escrevia que

«(...) ha differença entre reedificar, e fazer de novo: o reedificar é por hum edificio ou qualquer manufacto, em o seu antigo estado, com tanto que a primeira forma, altura, e largura, senão varie»⁴⁷.

Por outro lado, como escrevia o cardeal G. Pacelli, “*Restauratio est rinnovata criatio*”. O belo da estética renascentista e barroca⁴⁸ está ligado ao conceito de *concinitas*⁴⁹, a propósito da qual Leone Battista Alberti concebe a *beleza como harmonia entre todas as partes*. Esta noção é aludida nas fontes escritas sobre a igreja, nomeadamente por Mateus Vicente de Oliveira, a 29 de Julho de 1764, que expressa o desejo dos arcos das capelas estarem todos em unidade, como de facto ficou (**Documento nº 4 do Anexo Documental**).

Neste campo, podemos discernir sobre as persistências distinguindo que tipo de herança se mantém. Embora não se conheça com rigor o que ruíu e o que restou de pé na igreja de São Martinho, tem sido convicção de muitos historiadores que se verificou na generalidade das reconstruções a vontade de aproveitar para limpar a imagem urbana, nuns casos, e dos edifícios, noutros, acompanhando a forte mudança de mentalidades que se vivia.

Somos porém da opinião que acima de qualquer aspecto simbólico, foi o pragmatismo que prevaleceu no raciocínio dos responsáveis. Assim sendo, defendemos que nada do que é estético e simbólico na Igreja de São Martinho deixou de ter subjacente uma favorável conveniência pragmática. Por outro lado, supomos que por mais que se desejasse na época, não houve persistências, a não ser que a sua ocorrência fosse favorável. Isto não significa, no entanto, que não tenham de ser levadas em consideração as pré-existências e as persistências. Mas têm de ser entendidas envolvendo questões de simbolismo e tradição de imagética o do tempo que precede a

⁴⁷ *Advertências aos Modernos que Aprendem os Offícios de Pedreiro e Carpinteiro, Lisboa, 1748, p. 123* Apud TEIXEIRA, 1997, p. 54.

⁴⁸ Expressão usada por E. Kaufmann em *L'architettura dell'Illuminismo*, Torino, 1966, p. 42 Apud TEIXEIRA, 1997, e GRASSI, 1979, s/p Apud TEIXEIRA, 1997.

Luigi Grassi, *Teorici e Storia della Critica d'Arte. Il Setecento in Italia*, Roma, 1979 Apud Gabriella de Barbosa Teixeira, “Algumas Notas Historico-Críticas sobre a Igreja de Santo António de Lisboa”, in *Igreja de Santo António, Direcção Municipal de Reabilitação Urbana, Camara Municipal de Lisboa, 1997*.

⁴⁹ TEIXEIRA, 1997, p. 54.

contemporaneidade e as subsequentes formulações sobre o conceito de património. Pensamos, assim, poder entender, por exemplo, a persistência de campanário ao centro da fachada, que em nada se parece com uma torre, mas que sabemos, pela representação de 1509, ter tido origem precisamente num corpo desse tipo.

No contexto da Contra-Reforma, as teses defendidas pelo círculo cultural de Filipe Neri assinalavam o valor simbólico de certos espaços, originados no significado do Cristianismo primitivo e depois mantidos nas igrejas paleocristãs e românicas, com influência no restauro de igrejas como a dos SS. Nereo e Achileo, em Roma, no século XVIII. Nelas se recuperaram os elementos medievais, segundo uma linguagem compositiva que ambicionava reconstituir o espaço românico. Borromini, depois de restaurar a Basílica de São João de Latrão segundo o modelo Barroco, arrependeu-se de a ter destituído da sua memória medieval, dizendo que os fragmentos ainda existentes deviam ser repostos no templo.

A *elocutio* relaciona-se com a ideia de estilo a respeitar. Mas o conceito de “estilo”, no sentido filológico, de linguagem pertencente a um tempo histórico, só seria reconhecido em fins do século XVIII com Winckelmann, o abade Carlo Lodovico ou de Francesco Milizia,⁵⁰ alguns dos protagonistas do debate teórico em que nasce o Neoclacismo e que lançam as bases para um novo entendimento do conceito de “restauro”⁵¹.

Uma das preocupações era manter o pavimento como *locus sacro*. No caso das suas intervenções na capital, Mateus Vicente de Oliveira ter-se-á deparado não só com problemas financeiros, mas também de falta de materiais e de mão de obra, dado o enorme volume de reconstruções que a cidade exigia. Os relatos, por exemplo, das destruições na igreja de Santo António de Lisboa referem que parte da parede sul e da capela-mor ficaram de pé, de modo que se pôde aproveitar esse espaço durante onze anos (1755-1766) para celebrar o culto. A presença de certos elementos encontrados nas paredes, sob o estuque, e os mármorees dispostos por vezes de forma aleatória, comprovam a reutilização de elementos antigos na nova estrutura.

«Do mesmo modo, o trabalho decorativo existente no pavimento do transepto tem a peculiaridade de se encontrar intencionalmente incompleto, apontando quicã para a intenção de manter o chão primitivo, como evocação do “locus sacro” do Santo. Sendo este um dos princípios defendidos por

⁵⁰ GRASSI, 1979, s/p Apud TEIXEIRA, 1997, p. 54.

⁵¹ Id., p. 55.

São Filipe Nery, e posteriormente por Borromini, poderá ter sido veiculado em Portugal, através do debate de ideias da época, levando Meteus Vicente a procurar pô-lo em prática, através deste “scherzo” decorativo, com a intenção de criar um elo de ligação com o espaço anteriormente existente e sobretudo com o grande valor simbólico e sógnico que ele comporta. Deste modo o diálogo com a Igreja preexistente apareceria ligado a razões não só de ordem conjuntural, mas poderia ser enquadrado numa vontade projectual de salvaguardar a significação própria deste lugar sagrado»⁵².

No caso da Igreja de São Martinho, as pedras mais antigas do pavimento situam-se na capela-mor, no corredor da sacristia, na própria sacristia e no pórtico da fachada. Acredito que sobretudo a pedra da capela-mor, onde é visível a preferência pelo uso de pedra anterior ao terramoto no local mais sagrado da igreja, tenha sido reaproveitada de várias partes do pavimento do templo, a partir de lajes que não foram quebradas pelo derrube das paredes.

Relativamente aos restantes elementos arquitectónicos, frequentemente os maiores veículos da afirmação de um gosto ou de um estilo, foi completa a sua secundarização. Elementos românicos, góticos e renascentistas, foram reutilizados nas alvenarias, como mostram as fotografias realizadas durante as obras de 1989 e 1990. Se este desprezo aconteceu em todas as reconstruções da região de Lisboa, e em particular nos edifícios mais afectados, ele não deixa porém de revelar um grande sentido de pragmatismo, aliado à vontade de realizar as obras rapidamente. Evitando a remontagem, como terá sucedido de forma extraordinária na igreja de Santa Maria de Sintra, a ideia que prevalecia na época é que tais elementos poderiam ficar para sempre esquecidos. O mundo medieval estava ainda demasiado presente, para que a primeira lei de protecção de património em Portugal – o alvará de D. João V de 1721 – não tivesse produzido efeito, ainda que incluísse antiguidades até ao reinado de D. Sebastião⁵³. Duas gerações depois, já algumas personalidades do mundo da cultura se preocupavam com essas questões, como Alexandre Herculano ou Almeida Garrett, que em 1843, nas *Viagens na*

⁵² Id., p. 55.

⁵³ PEREIRA, s/d, pp. 17-19 *Apud* RODRIGUES, 2010, pp. 20 e 21. Gabriel Pereira (1849-1911) refere que na sequência da criação da Academia Real da História, em 1720, declarou pelo alvará a preocupação pela perda dos monumentos antigos, que permitiam o conhecimento dos séculos passados e assim prestigiavam o reino. A categorização de *monumentos antigos* era aplicada indistintamente a *edifícios, estátuas, mármore, cipos, lâminas, chapas, medalhas, moedas e outros artefactos*, e num eixo cronológico que ia dos tempos em que tinham dominado sucessivamente *fenícios, gregos, persas, romanos, godos e árabios* até ao *reynado do Senhor Rey D. Sebastião*.

Minha Terra, se indignava com o estado desolador dos monumentos da cidade de Santarém.

O material pétreo construtivo e ornamental: a localização das pedreiras, a extração da pedra e a cronologia das empreitadas

Em Portugal, a origem da pedra para construção, até ao aparecimento das linhas ferroviárias, era proveniente de pedreiras próximas das obras, o que se compreende, num país de muita oferta de pedra. Para quem esteja habituado a observar a pedra aplicada aos edifícios históricos, verifica tratar-se grosso modo de calcário ou granito, raramente conjugado (excepção, por exemplo, da Igreja Matriz de Figueiró dos Vinhos), e quase nunca o xisto (excepção na igreja matriz de Oleiros), ou utilizado sem reboco, a não ser em construções militares (por exemplo os castelos da Lousã e da Sertã).

Sintra, em particular, é uma região com uma actividade tectónica rica, que não só oferece os três tipos de pedra (vulcânicas, sedimentares e metamórficas), em pequeno espaço de área, como vários tipos bem identificáveis dentro de cada uma das três espécies base.

Já referimos na introdução serem identificáveis cinco tipos de pedra, só na igreja de São Martinho: sobretudo o calcário de São Pedro, o calcário dolomítico de Cabriz, um calcário poroso que escurece facilmente (que designo das Murtas), o líóz vermelho e o granito local, relativamente oculto.

O calcário de São Pedro, a pedra dos cunhais, é um calcário metamorfozado azul, conhecido apenas localmente por “calcário de São Pedro de Penaferriim/de Sintra”, que, tanto quanto nos foi possível apurar, foi usado do Românico ao Manuelino, época das grandes intervenções arquitectónicas em Sintra, provavelmente como consequência da outorga do foral de Leitura Nova, em 1514. Destacam-se, deste período, a igreja de São Pedro de Penaferriim, que ainda possui cunhais oblíquos, a igreja de Santa Maria, a ala manuelina do Paço Real e a já demolida ermida de São Sebastião, à entrada do burgo.

Em termos de cronologia e dispersão territorial, o uso do calcário de São Pedro é evidente em todas as construções medievais e renascentistas de Sintra e dos seus arrabaldes: igreja de São Pedro de Penaferriim, igreja de Santa Maria, igreja de São Martinho, paço dos Ribafrias, capela de São Lázaro, tanque da fonte da Sabuga, na

igreja de São Martinho e na capela de Santa Eufémia. Em São Martinho e em Santa Eufémia aparece aplicado a edifícios implantados sobre mantos graníticos, evidenciando a preferência pelo calcário de São Pedro. E também, pontualmente, em elementos de arquitectura e peças pétreas da região do actual concelho, algumas das quais depositadas no Museu de São Miguel de Odrinhas, revelando ser um material pétreo nobre e preferido em determinada época, ou função do local da encomenda de peças mais exigentes onde os canteiros se encontravam. Em Sintra, do Renascimento até à época romântica, o granito, muitas vezes de acabamento tosco quando trabalhado pelos métodos tradicionais, foi sempre preterido em favor do calcário. Pode também ser esta a pedra azul existente nos revestimentos interiores da basílica da Estrela em Lisboa, e referida como proveniente de Sintra, por Manuel Pereira Cidade⁵⁴.

A verificação da ocorrência de utilização do calcário de São Pedro coloca-nos algumas questões, e em particular a cronologia de utilização, por análise comparativa. De facto, como aliás referimos, as pilastras e cunhais da fachada, completamente lisos, assumem-se como uma das características da arquitectura religiosa chã, sobretudo da orientada por engenheiros militares, começada a partir de meados do século XVI. Há, assim, um arco temporal de quase meio século entre o fim da utilização maciça deste material e o início do período predominante da arquitectura chã, que se encontra, por exemplo, nas igrejas de Santo Antão, do Espírito Santo, ou convento da Graça, em Évora. Estes modelos, apontam para um Renascimento já não apenas decorativo a nível dos elementos de arquitectura (portas, janelas capitéis, etc.), como acontece em casos como o da igreja da Atalaia (Vila Nova da Barquinha), mas estrutural, representando uma viragem de entendimento do então chamado modo “ao romano”. Por outro lado, embora estejamos a considerar a fisionomia das pilastras, devemos também referir a morfologia dos embasamentos, salientes relativamente às pilastras, as quais se ligam através de um chanframento recto, de modo idêntico da casa dos Bicos, manuelina, e ao de toda a igreja do mosteiro dos Jerónimos, tanto na sua parte manuelina quanto na renascentista, apontando para uma continuidade do mesmo modelo em dois tempos estéticos.

Se considerarmos, por outro lado, que a fachada é do período de D. João III, ou posterior, as marcas de canteiro contidas nos silhares são incongruentes com a época, já que foi a partir desse reinado que deixaram de ser usadas. É, pois, no Paço da Vila,

⁵⁴ CIDADE, 1790, pp. 162 e 163

como iremos mostrar, que encontramos marcas semelhantes, em alas mais antigas, correspondentes ao período de D. João I. Neste caso, parece-nos pertinente colocar duas hipóteses: ser o material usado um reaproveitamento de uma construção anterior, ou, então, ser a torre original (desenhada em 1509 por Duarte de Armas), agora embebida num corpo mais largo, por acréscimo de um tramo de cada lado, o que não nos parece muito verosímil.

No *Livro das Fortalezas* do Duarte de Armas é possível verificar que no início do século XVI a Igreja era constituída por uma torre na fachada, uma provável construção do reinado de D. João I. Poderá ter sido destruída durante o terramoto de 1531, ou demolida porque ameaçasse ruína, procedendo-se porém ao reaproveitamento do material. Este aspecto faz ainda mais sentido pelo facto das arestas dos silhares da fachada se encontrarem, na sua maioria, danificados, embora alinhados verticalmente, provavelmente devido a queda e remontagem. Dada a dureza do calcário de São Pedro, que lhe confere grande resistência à compressão e a embates, essa irregularidade não existiria se o material não tivesse sido sujeito a um impulso violento, como o de um sismo de elevada magnitude. Por outro lado, acredita-se que um dos cunhais a norte, com acentuada falta de linearidade vertical entre os silhares, demonstra uma situação em que o material, chocalhado durante um sismo, manteve o prumo, não necessitando de remonte.

Esta simples observação obriga a que nos desloquemos para outros campos do conhecimento que se cruzam com a História da Arte, já que esta é, também, consequência da História Geológica e da História da Sismologia. Estas duas últimas contribuem, de modo inequívoco, para compreender a História da ocupação humana, e, como consequência directa, a História da Arte. Daí a necessidade que sentimos de tratar, numa digressão explicativa e contextualizadora, dos materiais de construção e da sua natureza, bem como compreender minimamente as características tectónicas do local de implantação da igreja e da vila, os graus de destruição e as repetidas de reabilitação do seu espaço vivencial.

Sintra é talvez um dos locais portugueses onde a História da Arte e Geologia se cruzam com maior intensidade. Uma das maiores riquezas da vila e, simultaneamente, uma das suas maiores desgraças é a natureza geológica da região, constituída por grande variedade de materiais líticos, usados nas construções, para alvenarias e como pedras

ornamentais Outras há que são pedras preciosas e minerais, embora um estudo aprofundado da sua utilização enquanto material com valor artístico não tenha sido ainda realizado a fundo⁵⁵. Há indícios da sua exploração e ainda restam algumas jazidas, conhecidas apenas por geólogos ou habitantes locais, que mantêm frequentemente um explícito secretismo sobre a sua localização. Por outro lado, esta variedade lítica é consequência de uma intensa actividade tectónica, com tendência para sismos devastadores. Tal variedade tectónica cedo chamou as atenções, havendo mesmo uma fortuna crítica relativamente considerável e antiga sobre o assunto⁵⁶.

Após a utilização frequente do calcário de São Pedro, que apontámos essencialmente até ao final do primeiro quartel do século XVI, usou-se um calcário relativamente escuro, talvez da zona das Murtas, ou da aldeia de Cabriz. O calcário proveniente da zona das Murtas é de baixa qualidade, sendo por isso conhecido pelo “vidraço das Várzeas”. As peças pétreas mais recentes da igreja, as pilastras revivalistas do portão do adro, parecem ser desse material. De gosto revivalista neobarroco⁵⁷, quem as fez teve a felicidade de, consciente ou inconscientemente, se apropriar do par de curvas simétricas, equivalentes, como julgamos, à “assinatura” de Mateus Vicente de Oliveira (**Fig.121**).

O calcário de Cabriz, aldeia onde ainda hoje existe a Rua da Pedreira, é um calcário dolomítico de grande qualidade, e empregue de forma evidente nos pavimentos da igreja de São Martinho, e em particular nas lajes sepulcrais. Hoje abandonada, não temos qualquer vestígio material da sua utilização, exceptuando as construções locais no seu perímetro, como muros de quintas e a célebre Casa do Cipreste, de Raúl Lino. A sua exploração deve ter sido retomada no século XIX, pois Raul Lino construiu em 1914 a

⁵⁵ Algumas variedades de rochas existentes na Serra de Sintra e célebres pela sua raridade e beleza são: microlina, quartzo comum, quartzo ametista, quartzo defumado, magnetite, ortose, turmalina, epidoto, wolastonite, calcite, dolomite, idocrase ou vesuvianite, biotite, esfero ou titanite, ortoclase, grossularite, caulino. Na planura sintrense encontra-se a piroxene, aragonite, granada oriental, horneblenda, sílex, argila, sal-gema, etc. Boléo, 1940.

⁵⁶ Paiva Boléo diz-nos que “A expressão região natural aplica-se a uma determinada área territorial com certa unidade geológica, análogas condições morfo-altimétricas, climatéricas, zoogeográficas, fitogeográficas e antropogeográficas. Existe numa região natural, um encadeamento, uma íntima conexão entre todas estas variáveis naturais e humanas, uma estrita interdependência entre todos os condicionamentos, fundamentalmente ditados pela terra.”, Boléo, 1940, “Prefácio”, s/p.

⁵⁷ O Dr. Jorge de Matos chamou-nos a atenção para o eventual paradoxo deste portão. Pela definição formal terá sido contruído durante a Primeira República (1910-1926) e separa fisicamente o espaço do adro da Praça da República. O paradoxo reside na opção formal, um portão muito datado, de desenho exuberante, mais adequado a uma residência burguesa ou a um edifício de lazer (casino, termas,...), do que a uma igreja. Este facto permite-nos levar a conjecturar sobre quem terá tido a iniciativa de criar divisão entre o espaço religioso e o espaço público, colocando-se a hipótese de ter sido de iniciativa republicana e não paroquial.

sua casa sobre uma pedreira com esse material, evidente nas construções das imediações. De facto, passa despercebido o grande penhasco com algumas dezenas de metros diante da Residencial Sintra, que julgamos (a avaliar pela morfologia ter sido a pedreira, que continua do lado Oeste, com uma verdadeira concavidade em degraus de extracção⁵⁸.

De todas as pedras consideradas em São Martinho, o lioz é talvez a que se busca mais longe, embora na região e a escassos quilómetros. Os trabalhos em lioz aparecem em elementos pontuais da igreja, por vezes conjugando duas cores (o arco triunfal têm lioz rosa na pedra de fecho e nos remates das pilastras). Encontra-se lioz que parece vir da

A identificação e estudo de antigas pedreiras tem sido uma área desenvolvida sobretudo pela Arqueologia, embora interesse também aos domínios da História da Arte. No Manual do Pedreiro [1980], João da Paz Branco, dá-nos algumas noções que permitem entender algumas particularidades dos espaços que são ou foram locais de extração de pedra. Segundo o autor, a evolução dos métodos de extração foi muito lenta e exceptuando os casos de mármore e cantaria, até há pouco tempo se aplicavam em Portugal alguns processos primitivos. Primitivamente o Homem terá utilizado pedras soltas nas construções. Essas pedras eram produto da meteorização dos maciços, aproveitando epiricamente as que ofereciam faces paralelas e que se podiam sobrepor umas sobre as outras, para obter construções que se mantinham em equilíbrio. Segundo o mesmo autor, só quando as necessidades do consumo se esgotaram, se colocou a questão de arrancar pedras dos maciços. Talvez por observação os homens tenham observado que, quando faziam uma fogueira sobre determinadas camadas sedimentares pouco espessas, estas se fragmentavam e desligavam das camadas inferiores. Também terão descoberto outro método, ao observarem que alguns fragmentos de madeira entalados entre planos de fragmentação de rochas, ao serem molhados, produziam o mesmo efeito da fogueira, separando as pedras. Durante milhares de anos estes foram os dois processos empregues no desmonte de rochas. Esses engenhos fazem parte das máquinas mais primitivas, conceito que na sua acepção geral designa todo o utensílio ou instrumento usado pelo homem, para obter determinado efeito, desde a utilização do sílex, o mais simples, até às mais complexas máquinas da atualidade. Estes processos rudimentares quase só permitiam a exploração das rochas sedimentares. Os métodos aperfeiçoaram-se quando se começou a utilizar o sílex como ferramenta de corte, e a produzir “marretas” amarrando pedras rijas a “cabos” de madeira. O homem pôde talhar toas pedras que arrancava, mesmo as mais duras. Este processo manteve-se até há cerca de 5000 anos, quando se iniciou a utilização dos metais. O cobre e o bronze, que denominaram idades iniciadas respectivamente há 5000 e 4000 anos, foram os primeiros metais usados, mas pouco mais ofereceram do que cunhas de efeito mais rápido e marretas mais potentes que as usadas anteriormente (há 20000 anos no início do Paleolítico Superior e há 10000 anos no início do Neolítico). Com a utilização do ferro [mais duro que o bronze] iniciada há cerca de 1500 anos [na verdade, 1200 a.C a 1000 d. C], o Homem dispôs de ferramentas ainda mais eficientes para corte e desbaste e, mais tarde, para perfuração por percussão. As cunhas passaram a ser eficientes e as possibilidades de predeterminar a dimensão dos blocos que convinha desmontar aumentaram consideravelmente. Passou sobretudo a haver a possibilidade de utilização de rochas mais rijas, que até então não era possível talhar.

A grande revolução nos processos de desmonte de pedra para alvenarias viria a iniciar-se muito mais tarde, já no século XVII, com a aplicação da pólvora na exploração de pedreiras. Mais tarde, com a criação de explosivos mais potentes e do detonador colectivo eléctrico, o homem pôde atacar praticamente todos os tipos de rochas e passar a utilizá-las na construção. Sobre tudo após a criação de aços especiais e de martelos pneumáticos de simples e duplo efeito (percussão e percussão – rotação), passou-se a dispor de equipamento que permite resolver todos os problemas de desmonte das rochas

No fim do século XIX surgiu ainda outro método que viria a reduzir ao mínimo os desperdícios característicos dos métodos anteriores, permitindo o desmonte de blocos de dimensões regulares, mas que se aplica sobretudo a mármore e pedras de superior qualidade, para a produção de cantarias e folhas serradas [lâminas], nomeadamente o fio helicoidal (cabo de fios torcidos) e desmonte com explosivos.

mesma pedreira na pia baptismal, no púlpito, nas pias de água benta e nos arcos das capelas. Os balaústres da transena, retirada em 1971 na sequência da renovação interna das igrejas decorrente do Concílio do Vaticano II, eram no mesmo material. O seu uso parece ser privilegiado no interior. Arrisco mesmo a dizer que na região de Lisboa, a zona onde se emprega mais pedra ornamental nos exteriores das igrejas é na margem sul do Tejo, até ao limite norte de Alcochete e Montijo, mas aqui, não só lioz da região entre Sintra e Mafra, mas sobretudo, brecha da Arrábida.

Se, pelo menos desde o século XVI em Portugal, a pedra ornamental ganhou protagonismo devido aos trabalhos de *pietra dura* ou marchetaria/embutido, sendo frequentemente imitada pela pintura (como veremos, um dos elementos de arquitectura encontrados nas alvenarias imitam embutidos de pedra ornamental), a época das reconstruções pombalinas e marianas generalizou o uso de pedra ornamental em jogos de cor pontuais, como até então nunca tinha ocorrido. O mesmo tipo de aplicação que se encontra em São Martinho encontra-se nas igrejas da mesma época na região de Lisboa e na própria cidade.

O resultado de uma reconstrução e os taste makers: um cenário como solução na convergência de gosto de corte e economia financeira.

Correspondendo a um conjunto de igrejas mais ou menos análogas, onde predomina um gosto estético, sobretudo urbano e cortesão, parece definir-se um cenário partilhado pontualmente no meio rural em torno de Lisboa, em São Martinho de Sintra, em Oeiras, em Santa Quitéria de Meca, no Sobral de Monde Agraço, nas paroquiais de São Pedro de Alverca, Barcarena e Seixal, e mais distante, no mosteiro do Lorvão.

Numa sondagem comparativa, confrontando os elementos de arquitectura exterior da igreja, nomeadamente duas portas e algumas janelas, com outras reconstruções do mesmo período, bem como a obra de Mateus Vicente de Oliveira com a de outros arquitectos que projectaram na região da capital durante o século XVIII, como Eugénio dos Santos, Reinaldo Manuel dos Santos, Manuel Caetano de Sousa, António Canevari

ou Bibiena, poderemos retirar algumas conclusões interessantes. O mesmo se fará para as restantes tipologias da igreja.

Existe no caso de São Martinho uma notória tensão entre as pretensões de gosto e capacidade financeira. As alvenarias foram utilizadas minimamente, e por isso, apenas nos muros de suporte. Esses muros foram cobertos com um telhado de duas águas, que em nada se diferencia do telhado de uma grande casa, armazém, adega ou celeiro. Não há a aplicação de uma balaustrada ou platibanda, residindo o único decoro nos portais lateral e axial e no campanário. Também os muros exteriores não são marcados por pilastras à maneira da arquitectura urbana das igrejas da época, como é evidente nas igrejas da Baixa e do Chiado. No entanto ao entrarmos no templo, ele não deixa de nos surpreender. O efeito é semelhante ao que se criava no século XVII e durante a primeira metade do século XVIII: sóbrio por fora, rico por dentro, numa analogia do que devia ser o corpo e a alma. Isto significa que o gosto da época se fez notar em especial nas artes decorativas através da arquitectura de interiores.

O gosto aplicado é já diferente, e agora muito conveniente, na medida em que o gosto dos *taste-makers* associados a encomendas régias e cortesãs se tornou fácil de imitar recorrendo a estruturas efémeras e baratas: desde Mafra, os ouros tinham sido substituídos pelos mármore, e a sua imitação através de marmoreados sobre madeira e/ou papel fazia milagres na contenção de custos. Abdicando dos materiais nobres, em particular das pedras ornamentais e dos metais, a igreja de São Martinho e outros templos semelhantes, continuaram a reflectir não só os ambientes preconizados pelo Concílio de Trento para os rituais litúrgicos, mas materializaram sob a forma de materiais efémeros a concepção espacial da pompa barroca inaugurada em Mafra. Já contaminada, porém, pela elegância neoclássica, ganhou em São Martinho um duplo sentido: o referente é o cenário mafrense, reinterpretado aqui com soluções materiais completamente efémeras, e tornado leve pelo uso das cores suaves, de tons pastel do Rococó e do Neoclássico: o azul claro, o verde água, o rosa e o amarelo claro. Outros elementos de desenho com gosto neoclássico, são as grinaldas, os laços e os festões.

Mas na base, a igreja é uma grande sala de paredes lisas, com arcos laterais sobre pilastras, inspirados directamente do Livro IV de Sério, como se fez em Portugal desde fins do século XVI e sem interrupção formal até às igrejas revivalistas oitocentistas. Essa caixa foi forrada com uma pele constituída por pintura a fresco, aplicada a toda a

superfície mural, indiferenciando estrutura de alvenaria e de madeira. Conseguiu-se assim, da melhor maneira, e dentro da tradição portuguesa, disfarçar as fraquezas que advinham da necessidade de conter custos, por um lado, e manter a dignidade do espaço, por outro, através da simulação do gosto corrente, o da Escola de Mafra.

As teorias da Arte em voga nesse período permitem enquadrar estilisticamente a igreja numa espécie de genealogia das formas, onde se inserem muitas igrejas reconstruídas no pós terramoto de 1755, caracterizadas pela “indecisão” estilística entre Rococó, Tardo-Barroco e Neoclacismo. Mas onde as “formas de fazer” são comuns, privilegiando a talha marmoreada, o fresco com decoração compartimentada, a azulejaria com molduras recortadas e os motivos chamados pompeianos. No caso dos estuques, a segunda metade do século XVIII afirma-se em Portugal como a mais importante da produção no domínio da arte religiosa.

«A decoração em estuque, tão característica dos palácios e igrejas pombalinas, segundo formas e movimentos de gosto assumidamente rococó, generalizou-se através da actividade do milanês João Grossi, vindo para Portugal em 1748, tendo a sua actividade sido muito apoiada por Sebastião José de Carvalho e Melo, Conde de Oeiras, marquês de Pombal. Antes da sua chegada, o estuque era pouco utilizado mas não desconhecido, do seu trabalho em Portugal salienta-se a decoração dos tectos do palácio Marquês de Pombal em Oeiras e os estuques da Casa da Pesca, local de recreio outrora pertencente ao mesmo palácio em Oeiras»⁵⁹.

As técnicas do estuque, agora aplicadas também à madeira, triunfam num país com uma situação em que o ouro do Brasil vinha a diminuir desde os finais do reinado de D. João V. Durante o reinado de D. José, época à qual pertence todo o interior de São Martinho, já que D. Maria I só subirá ao trono em 1777, Portugal, embora com menos ouro, desenvolve já um gosto cosmopolita, devedor do esforço de modernização da época anterior. Entre os séculos XVII e XVIII, e em particular entre a primeira e a segunda metade deste último, o mobiliário português muda completamente de aspecto, adoptando e inspirando-se em modelos estrangeiros, sobretudo franceses e ingleses. Ainda que em número reduzido, a igreja conta com um conjunto de peças de mobiliário constituído essencialmente pelos painéis da antiga teia da nave, hoje recuados e adossados às suas paredes, e que dividiam originalmente o interior em espaços diferenciados de acordo com as ordens sociais do Antigo Regime. O outro conjunto de mobiliário conserva-se na sacristia, dele se destacando o arcaz, de grandes dimensões, o

⁵⁹ PARDAL, 2004, p. 66.

que é estranho numa igreja paroquial, mas talvez compreensível pela necessidade de arrumar a muita paramentaria dos seus beneficiados da colegiada. Julgamo-lo datável já do século XIX e anterior à data da extinção das colegiadas.

Se nestes aspectos houve contaminação de novo gosto, noutros não. Além dos arcos dos altares da nave, a estética da chamada Escola de Mafra também não se fez sentir na planta da Igreja, que mantém o modelo de São Roque, modelo repercutido ao longo do século XVII e mantido na maioria das construções ao longo dos séculos XVIII e XIX, ou seja, nave e capela-mor rectangulares, sendo esta última geralmente mais baixa, capelas ou (apenas) altares laterais, diametralmente opostos.

De facto, não parece existir nenhuma igreja paroquial construída nos séculos XVII e XVIII que assuma variações deste modelo, ou outros modelos, como a planta basilical, a planta centralizada, etc., modelos mais arrojados e geralmente adoptados por outras instituições religiosas que não as paróquias. Consideramos que a igreja paroquial de formato quase exclusivamente rectangular, com capela-mor adossada e quase sempre mais baixa que a nave, é tradição portuguesa, já que em Espanha o mesmo não se verifica, como não se verifica tão grande homogeneidade.

Dos oito retábulos que a igreja possuía até há alguns anos, os dois colaterais estão, segundo informação de alguns paroquianos, na quinta do Saldanha em Sintra, ao cuidado de uma congregação religiosa feminina. Não tendo sido possível observá-los *in loco*, recorremos a uma antiga fotografia da igreja. O seu desenho recorda o retábulo de pedra, que ficou na Igreja de Santa Maria depois da intervenção da Direcção Geral dos Monumentos Nacionais em 1939, e os que daí foram removidos nessa época. Os restantes, encontram-se pintados de bege e ouro, que pensamos nada ter a ver com a sua composição cromática original. No entanto, a degradação das últimas camadas colocadas permite observar, talvez, a pintura original, que teria variado nos cinco retábulos que ainda se encontram na igreja, entre o bege e o ouro, e que enquadravam tábuas de madeira com pintura marmoreada a verde. À reafirmação do gosto pelo contraste cromático da pedra em Mafra, depois da voga dos embutidos quinhentistas e seiscentistas, a chegada da capela de São João Baptista para a igreja de São Roque de Lisboa, em 1747, terá contribuído para o acréscimo do seu prestígio junto dos artistas e encomendantes. E, quem sabe, pelo até então pouco frequente verde, que como o rosa, foi muito generalizado na talha portuguesa rococó da segunda metade do século XVIII.

Mas já a pintura rococó de Watteau, Fragonard e Pillement, entre outros, generalizara o gosto por estas cores etéreas, suaves, felizes, alegres e cortesãs, mais adequadas a palácios, palacetes e pavilhões, do que a uma paróquia eminentemente rural. No entanto, a igreja era frequentada por uma vizinhança aristocrática, ou não faria sentido a existência da teia, característica das igrejas paroquiais urbanas, onde a diferenciação social estava mais marcada fisicamente no espaço, formalizando-o.

Do lado do Evangelho, o terceiro retábulo a partir do arco da ousia (**Fig.140**), assume maior simplicidade, não contemplando sequer o arco de pedra referido em fontes escritas relativas à reconstrução e de que se falará mais adiante. Não havendo retábulo correspondente do lado da Epístola, e não tendo arco de pedra, pensamos tratar-se de um retábulo posterior aos demais, embora a pintura a fresco da parede lhe acompanhe os limites, de forma semelhante ao que acontece nos restantes arcos. O arco de madeira e a nível da parede, enquadra um outro arco semelhante mas num plano mais recuado, que por sua vez enquadra uma moldura, que delimita um fundo decorado a imitação de adamascado e uma mísula. A talha não tem qualquer tipo de símbolo que remeta para um culto específico, encontrando-se hoje (ali colocada uma imagem de Nossa Senhora de Fátima). As pilastras dos dois arcos referidos permitem perceber pelo desenho que tinha rectângulos com marmoreados.

Ao seu lado, está a Capela do Senhor dos Passos (**Figs.141 a 148**), a única capela lateral, existente estrategicamente colocada, já que bem visível quase diante da porta lateral da Igreja, o acesso mais frequentado pela lógica de percurso a partir do exterior. É uma pequeníssima capela com menos de dois metros de profundidade, devido aos constrangimentos de espaço, tanto porque se desenvolve, como se disse, para dentro de um corredor longitudinal à Igreja, (correspondente à antiga Casa da Fábrica ou à Colegiada), como foi condicionada pelo grande desnível, desse lado, relativamente à rua (da Biquinha). Cerca de um metro da profundidade da capela, praticamente metade, é espaço correspondente a parede “escavada”. A parte restante é de madeira estucada e pintada, revelando a efemeridade da construção e a contenção de custos.

É um pequeno espaço simples, mas elegante, um quase oratório palaciano ou de casa nobre, e, por isso, de acentuado intimismo. Todo ele é forrado a talha dourada e madeira pintada de bege, com treze áreas emolduradas certamente para a colocação de um programa iconográfico relacionado com a Paixão de Cristo. Apenas uma, a central,

principal e maior, foi preenchido com uma Última Ceia. Em termos de distribuição, a parede fronteira tem cinco e cada uma das laterais, quatro. A pintura de bege, imitando lioz, como vimos, cobre a superfície onde se colocariam as telas e os intervalos entre filetes dourados, sendo de crer que sob ela exista a pintura marmoreada original, ou pelo menos, que fosse essa a intenção original. Além da grade de madeira, que a separa da nave, a capela tem duas portas laterais, uma verdadeira e outra falsa, numa afirmação de valores estéticos clássicos de simetria. Ao centro da parede de fundo vemos uma tela claramente setecentista com a Última Ceia, que deve ter sido ecolocada. No tecto temos uma pintura a fresco com quatro pelicanos, um maior e três pequenos, provável alusão à figura de Jesus. O pelicano é capaz de rasgar o ventre com o bico para alimentar as crias, morrendo pelos filhos, como Deus encarnado na pessoa de Jesus. Os pelicanos estão inscritos num óculo aberto para um céu azul em *trompe l'oeil*, envolvido por dois panejamentos simétricos, brancos, (a mortalha de Cristo e o Santo Sudário) dispostos em forma de grinalda, ao gosto da pintura pompeiana. A abertura do tecto em óculo, por artifício da pintura, é de tradição clássica, remotamente encadeada na já referida *Camera Picta*, de Andrea Mantegna, em Mântua, de apreciável sucesso em Portugal na segunda metade do século XVIII, durante o Rococó e o Neoclassicismo.

A capela conserva duas esculturas, uma do Senhor dos Passos, que sai na respectiva procissão, e um Senhor Morto. Ambas são imagens em tamanho natural, de produção quase serial, frequentíssima, pelo menos desde o século XVII, sendo quase todas repetidas, sobretudo as do Senhor dos Passos. De grande importância no mundo católico, assumiram, como é bem sabido, variadíssimas formas de culto.

Ao lado, o primeiro altar (**Fig.140**) do lado do Evangelho contem um dos retábulos mais interessantes da Igreja, uma espécie de maquineta, mas que recorda a forma de retábulo dito transparente, embora não o seja (realmente, porque não existe qualquer abertura de luz natural por detrás dele). É um retábulo bastante vazado, dividido verticalmente em três aberturas divididas por pilastras e rematado por uma cartela com um coração em chamas e uma coroa. Todo o fundo é decorado com pintura em papel com imitação de adamascado. É um retábulo plano, que assume contracurvados horizontais, que numa primeira observação o associa de forma confusa a um retábulo convexo.

Este retábulo e o retábulo fronteiro, do lado da Epístola, que segue o mesmo modelo, são os únicos que apresentam uma gramática decorativa à base de concheados, “C” e “S” característicos da linguagem do Tardo Barroco e do Rococó.

Esse retábulo fronteiro (**Figs. 170 a 173**), com a imagem de Santo André, é também setecentista e um das melhores de todo o conjunto da igreja, tendo pertencido à Irmandade de Santo André e das Almas, diferindo somente do anterior devido às duas peanhas laterais, uma de cada lado, muito ao gosto rococó. Terá sido um retábulo executado para esta invocação, na medida em que na cartela se inscreve a cruz em aspa, símbolo do martírio do santo (também conhecida como *Crux decussata*, isto é, "cruz em forma de "x"), que se julgava indigno de ser crucificado no mesmo tipo de cruz que havia sido usada para Cristo.

Por último, o segundo retábulo do lado da Epístola, (**Figs. 174 e 175**) segue um modelo mais simples que os dois anteriores, apenas com elementos neoclássicos (grinaldas), e um nicho forrado com o já referido papel em imitação de adamascado, mas no qual se poderia aplicar tanto uma pintura como uma imagem. Não parece ter sido executado com uma invocação definida, já que a cartela não possui símbolo, estando no nicho uma escultura desadequada e recente de São José, sem correspondência de estilística com a talha.

O retábulo-mor (**Figs. 149 a 162**) tem, por seu lado, dimensões que impressionam pela sua verticalidade, com os seus nove metros de altura (o equivalente ao tecto de um segundo andar), assumindo discretamente uma planta convexa, e um tramo constituído por três partes: banco, corpo e remate. O banco é formado por uma mesa híbrida, adossada ao embasamento do retábulo. O hibridismo resulta da conjugação de uma mesa de altar de perfil galbado, sobre a qual assenta uma mesa com tampo sobre seis pernas paralelepíedicas, cada uma com filete dourado e face em forma de estípite. Esta encosta-se ao tramo central do embasamento do retábulo, enquadrado por uma pilastra disposta em posição convexa, uma porta tem de cada lado da extremidade do embasamento. A da esquerda acedendo a um espaço de arrumos atrás do retábulo, a da direita com escadas de acesso ao baldaquino no trono do camarim. O corpo é preenchido por grande camarim ladeado por um par de colunas em estípite que enquadram um nicho trifacetado, sobrepujado por um painel com filete dourado. Na face de cada uma das estípides, um festão de acantos semelhante aos das pilastras do

sotobanco. O trono, embora de grande simplicidade, tem invulgarmente sete níveis. Este retábulo resulta de uma verdadeira película de madeira pintada de verde, com peanhas e colunas adossadas. O remate, em luneta, tem na extremidade das estípides uma saliência do frontão, que se identifica como fragmentos de frontão triangular. Entre estes, e no centro do frontão, um conjunto de nuvens com um triângulo representando a Santíssima Trindade. Por detrás, um grande resplendor que oculta quase todo o frontão.

É a versão essencial e simplificada dos altares do barroco romano do século XVII, mas que só entraram em Portugal pela Escola de Mafra. Foram adaptados à realidade portuguesa, onde no tramo central a pintura ou o nicho com estátua é substituído por um camarim com trono para exposição da custódia ou ostensório com o Santíssimo Sacramento.

3 – A implantação topográfica, a contrução, a leitura arqueológica das fachadas, as marcas de canteiro da Igreja de São Martinho de Sintra e os templos anteriores

Como se implantou topograficamente a igreja de São Martinho

As condições de implantação do edifício influíram nas características específicas da respectiva fisionomia e conservação. A sua localização foi condicionada pela topografia. Instalada num acentuado declive, na encosta norte de uma serra com um dos maiores índices de precipitação do País, podia receber repentinamente abundantes correntes de água e inundar-se facilmente. Só que assenta numa plataforma rectangular, de proporções aproximadamente 4 x 1, com um pequeno largo a Sul. Pensamos que a encosta foi terraplanada, tendo a terra que foi retirada a montante enchido o declive a jusante e originado o *podium* sobre o qual se construiu o pavimento da igreja, o adro e o largo lateral, mantendo-se os declives naturais nas ruas laterais. Mas poderia ter existido também um banco natural mais ou menos plano na extremidade norte, obrigando nesse caso à escavação das duas ruas em declive. Tal hipótese, bastante verosímil, poderia inclusive explicar o desenvolvimento do burgo neste preciso local da serra. Mas para o esclarecimento cabal do que aconteceu, só uma escavação arqueológica devidamente programada nos permitiria alcançar resultados seguros, pelo que a resposta terá de ficar em suspenso.

Consideramos, ainda assim, a primeira hipótese como a mais aceitável. Até porque a igreja, como parte da vila de Sintra, cresceu sobre socalcos., o que, tendo em conta a natureza lítica do subsolo, possibilita a extracção frequente de material para alisamento e aproveitamento na construção. Mas um terreno que serve de pedreira é por natureza um terreno de socalcos, nos quais se constroem muros de contenção de taludes, e onde ganha importância a forma de drenagem das águas, de modo a não encharcar os terrenos, que, com o peso da água, se liquefazem provocando o desmoronamento dos taludes naturais.

Comparando com o que se observa nas gravuras e litografias dos séculos XIX e XX, a Igreja de São Martinho é hoje uma igreja escondida. As cercias dos edifícios envolventes subiram, as árvores ganharam grande porte, tanto na vertente da serra como os plátanos do lado Sul. O seu alçado Norte, que é com o alçado Oeste da fachada

principal, o que dá maior destaque ao monumento, tende a ficar com a cal escura devido à concentração da humidade, no que é acompanhado pelo calcário poroso das janelas da antiga Casa da Fábrica ou Colegiada. Tornou-se por isso um monumento frio e húmido, exigindo a secagem dos terrenos por drenagem, de modo a evitar a absorção de humidade pelas paredes e a contínua deterioração da pintura mural, das talhas douradas e dos madeiramentos das fenestranças e coberturas, para não falar do conforto de quem o frequenta.

A definição de drenos e esgotos é frequentemente confundível⁶⁰. Um dreno é o escoamento ou desvio de águas de terrenos alagados ou encharcados temporariamente ou por águas das chuvas ou pela existência de lençóis subterrâneos permanentes. Na construção de edifícios encostados a barreiras, e nas paredes parcialmente enterradas (caves), salvo raras exceções, é necessário evitar que as águas atinjam as paredes e os pisos, ou, quando isso não é possível, é imperioso criar condições para que possam resistir satisfatoriamente durante anos às pressões dessas águas. Essa é uma questão que aqui se coloca.

Do tipo de construção e estrutura da Igreja de São Martinho

Tratando deste tópico sobre a conservação dos muros, lembremos que já Leone Battista Alberti dizia que o fim último de toda a construção é a sua cobertura⁶¹. De facto, tudo concorre para ela, ou não teria Mateus Vicente de Oliveira condenado o destaque do corpo da fachada, aumentando a altura das paredes da nave, para dar maior segurança à abóbada que se ia construir, como vimos atrás.

A Igreja de São Martinho pertence a um tipo de construção que integra um vasto conjunto dos edifícios, constituído por paredes auto-portantes, generalizado em Portugal até ao uso das estruturas de ferro ou betão, já em pleno século XX⁶². Estruturalmente, é

⁶⁰ BRANCO, 1980, p. 119.

⁶¹ ALBERTI, p.190.

⁶² A única excepção é a utilização da gaiola pombalina, com um sistema estrutural ao do ferro ou betão armado, usado a partir do Terramoto de 1755, e talvez quase exclusivamente em Lisboa.

considerado um edifício antigo⁶³, construído antes da generalização do betão armado e do aço como materiais construtivos dominantes, elementos da contemporaneidade. Utilizou materiais naturais e técnicas tradicionais, que pouco mudaram desde que a humanidade começou a construir paredes. A sua eficácia e a ausência de inovação originou esta tradição construtiva, que compete com a construção de madeira, tradicional em outros países (Escandinávia, por exemplo).

Na Igreja de São Martinho, como em quase todo o País desde os tempos pré-históricos, utilizou-se alvenaria de pedra na construção⁶⁴. Só pontualmente se utilizou o tijolo, introduzido durante a Antiguidade romana e muitíssimo recomendado nos tratados de arquitectura e construção a partir do Renascimento.

A naturalidade do uso da pedra na construção está tão enraizada em Portugal, devido à sua abundância, que conduz, na maior parte dos casos, a uma alienação do papel desse material na construção por parte do historiador que se ocupa da arquitectura anterior à generalização do betão armado. Esquece-se que o uso da pedra para silhares e alvenarias se relaciona com o seu bom comportamento à compressão (e mau à tracção), que a localização da sua proveniência face ao monumento pode ser sinal de cosmopolitismo ou factor de datação cronológica, que as dimensões das pedras ou das unidades estruturais de uma parede (estudadas através da metrologia) podem situar cronologicamente uma construção, sobretudo na disciplina da Arqueologia da Arquitectura.

Pela análise da metrologia compreendemos os métodos de dimensionar as estruturas, o que interfere com as soluções adoptadas para a sua construção e pode definir a estética do edifício. A estética não é um exclusivo da imaginação humana, mas também uma solução que a inteligência proporciona, através da técnica e do gosto, em função do material que a Natureza dispõe e que o Homem transforma.

⁶³ APPLETON, João, AGUIAR, José, CABRITA, António Reis, *Manual de Apoio à reabilitação dos edifícios do Bairro Alto*, Câmara Municipal de Lisboa, Pelouro da Reabilitação Urbana dos Núcleos Históricos, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 1993 s/p. Apud Gago 2004, p. 2

⁶⁴ Os vestígios de construção humana mais antigas têm pouco mais de 10000 anos, embora haja indícios de ter havido construções anteriormente, abrigos artificiais, substituindo os naturais como as grutas. As primeiras construções terão surgido em função do nomadismo e da necessidade de abrigo por ausência de grutas e do crescimento da população. “O modo de amontoar diversos tipos e dimensões de pedras deve ter dado origem à compreensão do modo de as equilibrar umas sobre as outras e, naturalmente, daqui nasceu a arte de fazer abrigos e muralhas de defesa com pedras arrumadas em seco.”

Infelizmente, não nos foi possível observar directamente as alvenarias da Igreja de São Martinho, hoje cobertas por reboco. Só as fotografias realizadas durante as obras de 1989, que removeram os reboucos, permitem considerar as alvenarias. Mas não deixam observar com rigor a metrologia do material, nem avaliar a dimensão média dos silhares ou definir unidades de construção.

As construções de alvenaria mais antigas que se conhecem são com pedra amontoada sem argamassa, designada por alvenaria seca. Esta técnica construtiva encontra-se nos muros de contenção dos taludes de aterro da igreja de São Martinho, situados no adro, a poente. A sua utilização nesse local, muito inteligente, justifica-se pela necessidade de drenar a água absorvida pelo pavimento do adro, e até da que escorre subterraneamente pela encosta da Serra, evitando a humidade excessiva do solo, de modo que, no limite, fique muito pesado, se desagregue e colapse. José da Paz Branco, no seu *Manual do Pedreiro*, pede-nos para

«(...) notar que nas construções de pedra arrumada em seco se atingiu tal perfeição que, sobretudo quando revestidas com barro, desafiavam e desafiam ainda os séculos. Os cuidados de travamento longitudinal e transversal são o segredo deste êxito.

Em tempos remotos, “quando passou a aplicar-se o barro nas pedras e se descuidou o travamento, o desastre não se fez esperar; mesmo depois de se aplicar argamassa de cal, quando se pensou que esta dispensaria aqueles cuidados, ao primeiro abalo surgiam as consequências que ainda por vezes se observam: a derrocada»⁶⁵.

Daí que as construções mais caras sejam geralmente com alvenaria a seco, de silhares bem cortados, montados e travados, resistindo melhor à água e às acções mecânicas. É daqui que decorre a ciência da estereotomia, que ensina a cortar a pedra ou o tijolo, a dar determinado tratamento à sua superfície, e a montá-lo de forma que fique bem travado, de tal maneira que no uso de silhares, nem seria necessário recorrer a argamassa ligante.

No entanto, no que toca ao dimensionamento dos materiais e das estruturas, eles eram empíricos, dependendo de conceitos geométricos expressos pelo desenho esterotómico. Só a partir do século XVII se inicia a sua História do ponto de vista científico, aplicando cálculo matemático e as características dos materiais, método do qual decorrem os métodos actuais. Os métodos de cálculo de análise de estruturas, dimensionamento e

⁶⁵ BRANCO, 1980, p. 7

verificação de segurança, desenvolvidos pela generalização do betão armado ao longo do século XX, segundo o Engº Sousa Gago, não eram

«(...) aplicáveis às construções antigas, em virtude do comportamento não linear das alvenarias (que resulta da sua fraca resistência à tracção) e da existência de descontinuidades nos seus elementos (...) . Só recentemente os modelos computacionais permitiram a análise de estruturas que tenham comportamento não linear sendo, assim, possível a sua aplicação na modelação de estruturas de alvenaria (...). Os modernos conceitos de dimensionamento baseiam-se em três condições fundamentais: resistência, deformabilidade e estabilidade, aspectos que nem sempre são relevantes no dimensionamento das estruturas das construções antigas»⁶⁶.

Os aspectos referidos eram determinados empiricamente, ficando reservada a metrologia a funções estético-simbólicas e / ou a constrangimentos técnicos, como o transporte do material, não tendo como objecto principal de atribuir resistência estrutural às construções, o que ficava reservado para a estereotomia⁶⁷.

A História estrutural da arquitectura está cheia de inovações técnicas e a igreja de São Martinho, embora em nada pareça contribuir como protótipo ou caso particular para essa História, é herdeira de milénios de conhecimento e experiência, passados de geração em geração. Eles são evidentes no prumo dos cunhais e pilastras que vencem o declive em que o templo está implantado, e que são uma versão de pequena cércea das pilastras iguais, mas escalonadas, da fachada oriental do Paço da Vila; e ainda nos arcos e nas abóbadas de alvenaria de pedra e tijolo e até na obra de carpintaria da abóbada, esta pela curvatura e concepção, talvez herdeira de métodos de carpintaria naval, em que as tábuas que unem as tábuas do tecto são colocadas perpendicularmente.

Os arcos do pórtico da fachada demonstram perícia entre técnica e estética. A espessura da alvenaria de cada arco nunca poderia ser tão delgada, tendo em conta o volume de parede que carrega. Solução estética de elegância, ou económica, pela poupança de material pétreo para cantaria, resolveu-se, como manda a tradição, colocando um arco em tijolo, dentro da alvenaria, sobre o arco, aligeirando o peso e permitindo o adelgaçar

⁶⁶ Gago, 2004, p. 3

⁶⁷ Sousa Gago diz-nos que “O dimensionamento de arcos, abóbadas e cúpulas, para um dado carregamento e vão a vencer, consiste num processo de identificação das suas proporções correctas. Este conceito de dimensionamento baseado em regras de proporção, embora estranho aos olhos do projectista actual, foi usado desde a antiguidade até praticamente aos dias de hoje. A lenda “A Abóbada” de Alexandre Herculano ilustra, a propósito do projecto de Afonso Domingues para a abóbada da sala do capítulo do Mosteiro da batalha (1401), a consciência dos mestres, de que a estabilidade das estruturas de alvenaria estaria ligada a regras de proporcionalidade geométrica” (Gago, 2004, p. 4)

do arco de silhares. Esta é, aliás, uma solução recorrente na utilização de lintéis rectos em cantaria⁶⁸, como acontece em toda a fenestração deste monumento, observando as fotografias das alvenarias. Desde a época romana que se generalizou o predomínio do gosto pelas arquitecturas com arcos, tendo estes assumido várias formas estéticas e de concepção, ao que não será alheia a técnica referida, ao longo de mais de dois milénios. O arco, tão apreciado, tornou-se desde cedo um dos elementos com maior simbolismo na arquitectura, como se verá adiante⁶⁹.

A utilização dos tijolos, bem como de outros materiais de construção artificiais como a cal, ou seja, fabricados pelo homem, envolve a consideração da sua qualidade. Um dos grandes contributos dos romanos foi a inovação e o aumento de qualidade do fabrico de material de construção artificial, aumentando a qualidade⁷⁰. Em Portugal, a construção antiga usava a cal como ligante (cimento) nas argamassas; daí a importância dos fornos de cal, muito frequentes sobretudo nas vastas regiões calcárias do litoral, e de que Sintra não é excepção.

Na História dos métodos de dimensionamento, diz o Eng.º Sousa Gago,

«(...) do período anterior ao império romano não sobreviveu nenhum documento que se possa considerar um tratado de construção. O mais antigo tratado de construção que se conhece é o

⁶⁸ A “Porta dos Leões”, construída em Micenas no século XIII a. C., com um gigante lintel de 3 metros de vão, em pedra, e considerado por alguns autores⁶⁸, um exemplo das estruturas que viriam a dar origem ao arco”. Posteriormente, a Grécia não viria a inovar tecnicamente na arquitectura, mas sobretudo no seu simbolismo: “Os templos gregos apresentavam uma harmonia estética baseada em harmoniosas e inovadoras regras de proporção e a estrutura dessas construções é fundamentalmente constituída por um conjunto de colunas pouco espaçadas que apoiam grandes vigas de pedra. (...). A grande revolução na arte da construção surgiu com o império romano. Desenvolveram-se novos materiais e técnicas construtivas, que permitiram a construção de monumentais construções religiosas, civis e militares”⁶⁸.

⁶⁹ Refere-nos Gago da Câmara que em termos de estruturas, os romanos marcaram definitivamente a “transição das estruturas marcadamente rectilíneas da antiguidade clássica, para estruturas curvas (arcos, abóbadas e cúpulas), que permitiu novas soluções para vencer vãos, com materiais mais duráveis. Herdando da civilização etrusca o conhecimento do funcionamento estrutural do arco, os romanos desenvolveram esta técnica atingindo uma elevada mestria na sua concepção e nas técnicas de construção” Gago, 2004, p. 14

Construções como o Coliseu de Roma, com vários andares abobadados sobrepostos, são representativos das inovações da arquitectura romana, conjugando materiais primitivos mas que melhorados ganham grande potencial construtivo: a pedra, o tijolo e as argamassas. O corpo da fachada da Igreja de São Martinho, construído no século XVI, como se verá adiante, é herdeiro de pelo menos 1500 anos de experiência.

⁷⁰ Do ponto de vista dos materiais, salienta-se o desenvolvimento das técnicas de produção de tijolos, que passaram a ter melhor qualidade e dimensões normalizadas, o desenvolvimento de novas argamassas, com características hidráulicas, e o aparecimento do betão, executado com cascalho e areia, aglutinados com cal e pozolanas Adam, J. P., *La Construction Romaine – materiaux et techniques*, 3ème Edition, Éditions A. et J. Picard, Paris, 1995 Apud Gago, 2004, p. 14

manual Dez Livros de Architectura, do romano Vitrúvio, escrito no século I a. C., no início da era imperial romana. Também no tratado enciclopédico de Plínio (23-70 d. C.) e no tratado militar de Vegécio (385-400 d. C.) pode encontrar-se capítulos relativos às técnicas construtivas romanas. Estes tratados não têm no entanto referência a regras de dimensionamento relacionadas com arcos, abóbadas e cúpulas, a não ser no tratado de Vitrúvio, que no capítulo XI do livro VI refere a necessidade de aplicação de regras de proporção adequadas, como garantia de estabilidade da construção. A proporção geométrica era a base do dimensionamento, sendo casos de sucesso como a cúpula do Panteão de Roma, reproduzidos à escala por diversos pontos do império»⁷¹.

As cúpulas são, no entanto, as estruturas da arquitectura religiosa de maior exigência técnica na sua construção, aí residindo a dificuldade, sobretudo na construção do tambor sobre as trompas⁷².

No período medieval, um dos textos que mais referem técnicas de dimensionamento é o livro de apontamentos de Villard de Honnecourt, datado de 1235, onde, segundo Heyman⁷³, é possível identificar ainda a influência da escola romana em algumas regras de proporção⁷⁴. Para o caso do dimensionamento da arquitectura gótica, dispomos dos anais da catedral de Milão, escritos entre 1391 e 1400⁷⁵.

Segundo Sanábria⁷⁶, a necessidade de identificar um sistema geométrico que regesse as proporções do interior da igreja e a metodologia de dimensionamento, baseada em relações entre as principais dimensões dos elementos construtivos, era aceite pelos diversos mestres, havendo apenas divergência na quantificação das proporções a adoptar. Nas igrejas góticas, as dimensões eram geralmente estabelecidas de forma coerente através de um sistema geométrico de linhas e círculos, e os elementos estruturais externos eram dimensionados de forma independente, através de regras empíricas. Salientem-se as regras de Rodrigo Gil de Hontañon, elaboradas tardiamente

⁷¹ Gago, 2004, p. 20

⁷² Em Portugal até ao século XVIII quasenão houve tecnologia para construção de cúpulas, sendo a da Igreja do Convento de Mafra, o primeiro grande protótipo (excluindo a atarracada cúpula seiscentista da Capela do Hospital da Luz). O próprio arquitecto Mateus Vicente de Oliveira, que reconstrói a Igreja de São Martinho depois do terramoto de 1755, demonstra essa dificuldade implicitamente, por nunca ter construído uma cúpula, contrariando o que seria de esperar pela sua formação em Mafra.

⁷³ Heyman, 1995 Apud Gago, 2004, p. 20

⁷⁴ Gago, 2004, p. 20

⁷⁵ Gago, 2004, p. 21

⁷⁶ Sanábria, 1998 Apud Gago, 2004, p. 21

entre 1544 e 1554, nomeadamente, relações geométricas para o dimensionamento de colunas, interiores ou exteriores, arcos botantes e contrafortes⁷⁷.

As regras de dimensionamento eram formuladas empiricamente, através da experiência e conhecimento da disposição dos elementos construtivos e um grande sentido de intuição na concepção do equilíbrio das estruturas. Este processo altera-se a partir do Renascimento com o incremento da teorização provocada pela proliferação de literatura impressa de Vitruvius, Plínio, Vegécio, Euclides e Arquimedes, entre outros. A teorização da actividade construtiva torna-a bastante distinta da actividade intuitiva dos mestres construtores medievais. No fim do século XV, Leonardo da Vinci iniciou os primeiros estudos que constituíram as bases da actual disciplina da Resistência dos Materiais e que estiveram perdidos até ao século XIX. Também os primeiros estudos sobre o comportamento mecânico dos arcos (reação à tracção, compressão, flexão, etc.) de que se tem conhecimento se devem a Leonardo da Vinci e constam de um conjunto de ensaios experimentais. Só mais tarde, essencialmente a partir do século XVII, estas ideias vieram a ter recepção susceptível de desenvolvimento, como a proposta que Couplet enuncia em 1730: «um arco não cairá se a corda exterior não tocar no intradorso do arco»⁷⁸.

Este aspecto não se verifica de todo nos arcos da Igreja de São Martinho, necessitando para isso de cantarias mais espessas. Não se sabe até que ponto estas novidades tiveram recepção em Portugal. Não têm repercussão na Igreja de São Martinho, nomeadamente no corpo da fachada, estrutura complexa datável do século XVI, onde se terá aplicado o conhecimento empírico dos mestres de pedraria na concepção estrutural. Mas adiante teremos ocasião de ver, o conhecimento sobre a Igreja de São Martinho terá de passar pela comparação das suas marcas de cantaria e elementos de arquitectura com as do Paço da Vila, o que não nos foi possível realizar em pleno por ainda não haver o seu estudo exaustivo neste monumento.

⁷⁷ Gago, 2004, p. 22.

⁷⁸ Gago, 2004, p. 23.

O que revelam as marcas de canteiro nos silhares

Este trabalho não pretendeu apostar no que mais recente se tem descoberto sobre as marcas de canteiro em geral, o que só por si justificaria um tratamento autónomo sobre a matéria. Preferimos ficar por algumas conclusões particulares, a partir do que há muito está adquirido em termos gerais. Segundo Luciano Baptista Cordeiro de Sousa, um dos primeiros a estudar marcas de cantaria em Portugal:

«(...) a marca era utilizada, fosse para que fosse, antes da colocação definitiva da pedra em que fora inscrita, dada a variedade da sua posição, pois não podia garantir-se que as marcas denunciassem trabalho feito por empreitada e que os operários trabalhavam por jornal».⁷⁹

Sabemos também que cada marca pertence a um mestre canteiro ou pedreiro, o qual tinha sob a sua responsabilidade vários operários. Na igreja de São Martinho, os silhares usaram-se exclusivamente para cunhais e pilastras. O embasamento da cabeceira, alterado da sua forma original, muito provavelmente por destruição durante o terramoto de 1755, é o único local onde se observa uma situação em que os silhares foram aplicados na construção de um pano de parede. Esta diferenciação construtiva entre a nave e a capela-mor é característica do Centro e Sul de Portugal, com excepção das catedrais e alguns conventos e mosteiros (Alcobaça e Batalha).

Embora não se tenha feito um estudo rigoroso da dimensão média dos silhares, é evidente uma diferença no formato das pilastras e cunhais da fachada e dos alçados laterais, respectivamente com as faces exteriores de forma mais quadrada e mais rectangular. Portanto, o estudo dos alçados, sob um ponto de vista metodológico que recorre a alguns princípios da disciplina da Arqueologia da Arquitectura, interessa sobretudo a nível da leitura das alvenarias. Este processo é possibilitado pelo facto das obras realizadas em 1989 terem retirado de todos os rebocos exteriores, permitindo a descoberta de elementos reveladores de aspectos da igreja precedente.

Como se disse anteriormente, a definição cronológica de unidades estruturais depende também do estudo das marcas de cantaria. São identificáveis em São Martinho 20 diferentes marcas de canteiro. O **Quadro das marcas de cantaria** (pág. 68) que








⁷⁹ SOUSA, 1965, p.101

elaborámos apresenta o tipo de marca por localização no edifício e quantidade, bem como as que são exclusivas de São Martinho e as que existem também no Paço da Vila. Por seu turno, dos tipos de marcas encontrados no Paço da Vila, há 13 comuns com São Martinho e 7 exclusivas da igreja, nomeadamente as marcas 3, 6, 7, 12, 14, 15 e 19.

Relativamente à distribuição das marcas no edifício da igreja de São Martinho, encontrou-se a seguinte relação: abside: 5 marcas no total, de 3 tipos diferentes; fachada norte (lado do Evangelho): 7 marcas no total, de 5 tipos diferentes (assim distribuídas: cunhal chanfrado norte, sacristia: 6 marcas no total, de 4 tipos diferentes; cunhal norte, da *Casa da Fábrica*: uma marca; fachada: 36 marcas no total, de 14 tipos diferentes).

Para ver a localização das marcas nas alas joaninas (D. João I) ou manuelinas (D. Manuel I) no Paço da Vila de Sintra, veja-se o **Quadro das Marcas de Cantaria** (pág. 68). Pela sua observação conclui-se que, ou houve marcas reaproveitadas e usadas nos dois reinados (datando assim $\frac{1}{4}$ das marcas da Igreja de São Martinho do período de D. João I e $\frac{3}{4}$ do período de D. Manuel I), ou essas marcas são do período manuelino, estando nas alas joaninas devido a intervenções que assim as dispuseram.

Valerá mesmo a pena agora referir em particular a ocorrência de algumas delas. Relativamente à sua exclusividade, a marca 9 é a mais frequente, aparecendo 11 vezes e apenas exclusivamente na fachada, não tendo sido encontrada no Paço da Vila. É também na fachada que vamos encontrar outras marcas exclusivas, mas só uma vez: 14, 15 e 19. As marcas 3 e 5 são também únicas e exclusivas respectivamente

Marca	Nº atribuído	Ábside quantidade	Alçado Norte - quantidade	Fachada / Alçado Oeste - quantidade	Alçado Sul - quantidade	Total	Marca exclusiva da Igreja de São Martinho	Marca também existente no Paço da Vila (J=ala joanina, M=ala manuelina, JM=alas joanina e manuelina)
+	1	3	0	1	0	4		JM
?	2	1	0	2	0	3		M
	3	1	0	0	0	1	*	
X	4	0	2	0	0	2		M
⌘	5	0	2	2	0	4		JM
8	6	0	1	0	0	1	*	
8	7	0	1	0	0	1	*	
T	8	0	1	1	0	2		M
I	9	0	0	11	0	11	*	
Y	10	0	0	1	0	1		J
U	11	0	0	5	0	5		M
	12	0	0	1	0	1		M
O	12	0	0	2	0	2		JM
	14	0	0	1	0	1	*	
	15	0	0	1	0	1	*	
L	16	0	0	2	0	2		M
	17	0	0	3	0	3		*
	18	0	0	1	0	1		*
	19	0	0	1	0	1	*	
	20	0	0	1	0	1		*
Total por alçado	...	5	7	36	0	48	7	13

da abside e do cunhal chanfrado norte. Temos assim que as marcas 3, 6, 7, 9, 19, 14 e 15 são exclusivas da Igreja de São Martinho, mas fazem sempre parte de estruturas onde se encontram marcas também existentes no Paço da Vila.

Isto significa que houve mestres que trabalharam apenas para a Igreja de São Martinho, a menos que essas marcas existam também no Paço da Vila mas estejam ocultas. Por outro lado, tendo em conta a exclusividade dos mestres, é possível que tenha havido material reaproveitado noutras épocas e que surjam marcas de épocas diferentes na mesma estrutura. Além disso, sabemos que quando as argamassas pintadas que revestiam os silhares do interior do Paço foram removidas, nos fins do séc. XIX ou inícios do XX, as marcas acabaram por ser raspadas, tornando difícil leitura de umas e causando o desaparecimento de outras.

É de realçar, no entanto, que os grandes cunhais de São Martinho, que consideramos serem de arquitectura chã, têm fortes paralelos no Paço da Vila e são sobretudo evidentes na fachada oriental da ala manuelina, onde vencem um acentuadíssimo declive e assumem estrutura vertical escalonada. É de sublinhar também que o embasamento da Igreja de São Martinho é rigorosamente igual ao do Mosteiro dos Jerónimos (**Fig.215**), filiando-se, por isso, numa arquitectura de raiz manuelina que tem continuidade no Renascimento ao longo de todo o século XVI, na medida em que está presente na cabeceira do Mosteiro dos Jerónimos, já da década de 1560.

Poderá haver aí a mão de João de Castilho? Ou será um embasamento recorrente na época manuelina, já que existe também na Casa dos Bicos? Faria sentido a presença de um arquitecto régio, pois, como se verá adiante, a Igreja de São Martinho possuiu uma abóbada manuelina de alguma complexidade e um escudo com as armas reais portuguesas, assinalando o mecenato ou, pelo menos, a influência do rei D. Manuel, o que aumenta as possibilidades de permeabilidade da presença dos mesmos mestres e operários nas obras do Paço da Vila e na Igreja de São Martinho. Não esquecendo também, a este propósito, o portal manuelino hoje remontado como banco do adro. O arco temporal, no qual situamos a abside e a sua antiga abóbada de ogiva e a fachada, decorre entre o reinado manuelino (1495-1521) e 1560. Iremos posteriormente procurar reduzir este período.

Outras estruturas desta época existem e passam frequentemente despercebidas. Isto porque o seu despojamento e simplicidade lhes conferem um cunho atemporal, aparentemente, sem estética marcada, ainda que representem uma viragem no gosto e na concepção estrutural da arquitectura com silhares, em que estes se tornam generalizadamente mais perfeitos e já não apresentam marcas de canteiro.

Exemplo disso são as torres das igrejas paroquiais de São João Baptista de Alcochete e do Lumiar, ambas curiosamente também escalonadas, aquela manuelina e com marcas de canteiro, e esta última já sem marcas, enquadrada de canto entre uma porta lateral manuelina e uma pia baptismal renascentista (1546), afirmando assim um momento de transição (**Figs.239 e 241**). Também a torre da igreja paroquial de Nossa Senhora da Assunção da Azambuja acusa embasamento e cunhais lisos despojados, iguais, sendo uma igreja de transição, com capela-mor manuelina e três naves renascentistas (**Fig.240**).

Mas São Martinho levanta um outro problema: se os seus silhares têm marcas manuelinas, eles foram certamente produzidos nessa época, embora, como acredito e procuro demonstrar mais adiante, tenham sido remontados pouco depois, talvez devido aos estragos do terramoto de 1531. Esse aspecto torna-se mais evidente até quando se observam as juntas entre os silhares, frequentemente fracturados. Não esquecendo que, Duarte d'Armas reproduziu a igreja com uma torre na fachada, porticada é certo, mas de base quadrada e não rectangular com a proporção 3 x 2, como tem hoje.

As alvenarias e os elementos de arquitectura nas alvenarias da Igreja de São Martinho sob o ponto de vista da Arqueologia da Arquitectura.






Quem observa o exterior da Igreja de São Martinho, pode identificar, no imediato, apenas partes de templos de duas épocas: a gótica e a barroca. O templo gótico fica demonstrado pela planta poligonal da capela-mor e pelo arcosólio com lápide indicativa da sepultura de Margarida Fernandes (**Fig.122**); o templo barroco é o que existe actualmente em todo o interior, e exteriormente evidente nas duas portas da igreja e no campanário.






A fachada principal, por seu lado, tem sido considerada como uma reconstrução descaracterizada. Isso decorre de uma (aparente) confusão de linguagens estéticas e construtivas, evidente pela existência de diferente material (pétreo) de construção, existência de marcas de cantaria nos silhares. A análise comparativa das marcas de cantaria com as marcas do Paço da Vila, levam a fixar a datação do templo não no







período entre os reinados de D. João I e D. Manuel I. Aspecto que por si só não será suficiente para situar cronologicamente a construção da actual fachada porticada nessa época, até porque não se enquadra nela em termos estilísticos, evidenciando, sim, reaproveitamentos de material pétreo. Além do pórtico em serliana de acabamento chão, será necessário conhecer a estrutura do edifício para se avaliar se estamos perante uma fachada do século XVI, constituída por um corpo de grande autonomia, dotado de independência estrutural e estética, aspectos que veremos nos capítulos seguintes.

Significa tudo isto termos, então, uma sequência de três templos: gótico, renascentista e barroco. Mas o registo fotográfico (**Figs. 63 a 120**) dos planos de alvenaria após a remoção do reboco nas obras de 1989 permite-nos ir mais além quanto à morfologia do templo após as sucessivas destruições e reconstruções. Com efeito, as alvenarias revelaram capitéis românicos da escola de Lisboa comprovando a existência de um quarto templo, anterior a todos os outros, bem como o reaproveitamento de elementos de arquitectura dos templos gótico e renascentista. O templo românico será tratado no capítulo seguinte, com a análise morfológica e comparativa dos capitéis, com base num estudo de Manuel Luís Real e a análise de uma possível genealogia do tipo da igreja-fortaleza, com fachada de torre-*narthex*. De qualquer modo, dado a maior parte dos elementos encontrados serem do período gótico e comparando com a Igreja de Santa Maria, pode formular-se uma hipótese de reconstituição do templo anterior, do qual fizemos uma planta recolocando os elementos de arquitectura encontrados nas alvenarias, mais que suficientes para caracterizar a igreja medieval (**Fig.246**).

Das alvenarias de São Martinho foram removidos os seguintes elementos de arquitectura (EAn, n=1...16), com a respectiva hipótese de função:

Elemento de Arquitectura n	Elemento de arquitectura e hipotética função	Imagem
EA1	peça de pedra com representação de cruz pátea, associável à presença templária; a cruz é relevada e inscrita numa superfície aproximadamente paralelepípedica parcialmente fragmentada. O verso tem superfície muito irregular, partindo-se do princípio que a peça pode ter estado encastrada desse lado, em alguma superfície;	
EA2	capitel considerado de tradição visigótica e provavelmente românico	
EA3	capitel românico, provavelmente do arco da ousia e da porta principal ou lateral	
EA4	capitel românico, provavelmente do arco da ousia e da porta principal ou lateral	
EA5	capitel românico, provavelmente do arco da ousia e da porta principal ou lateral	

EA6	capitel românico, provavelmente do arco da ousia e da porta principal ou lateral	
EA7	pequeno capitel de canto, gótico com decoração vegetalista, anterior ao manuelino; seria de porta ou arco de capela	
EA8	segmento de coluna semi-circular de adossamento, pela dimensão provavelmente do arco da ousia; tem vestígios de policromia idêntica à da pintura de imitação de embutidos, do século XVII	
EA9	par de capitéis de canto pertencente a um segmento trifacetado e 1 segmento trifacetado (ambos encaixam) manuelinos, de cunhal ou de coluna adossada, com vestígios de pintura do século XVII a imitar embutidos	
EA10	mísula manuelina, talvez do lançamento de uma nervura de ogiva, a meio do plano de parede da capela-mor	

EA11	<p>misula de canto manuelina, talvez do lançamento de uma nervura de ogiva, num canto da capela-mor</p>	
EA12	<p>pedra de fecho de ogiva com representação de uma flor</p>	
EA13	<p>pia de água benta manuelina, trilobada e gomada, com representação de uma romã envolvida por folhas de louro na parte inferior</p>	
EA14	<p>brasão com a cruz de Cristo, emblema de D. Manuel I, rodeado por uma estrela e quatro flores, provavelmente colocado sobre o arco triunfal da ousia da capela-mor, ou menos provavelmente sobre uma capela (capela-mor ou capela lateral)</p>	
EA15	<p>misula de canto renascentista (chanterenesco)</p>	
EA16	<p>base de pilastra provavelmente do século XVII e de capela ou altar lateral; é o único elemento de arquitectura retirado que não é de calcário de São Pedro, mas de lioz</p>	

Vejamos agora a sua localização nas alvenarias, a partir das fotografias. Temos em conta várias hipóteses: com excepção da obra manuelina, supomos que a igreja tenha sido reconstruída sobretudo após destruições sísmicas, pelo que há que considerar os sismos datados e a caracterização estética das peças encontradas; depois admitimos a possibilidade das peças terem sido reaproveitadas em alvenarias nas proximidades do local onde caíram, após a queda provocada pela destruição, conseguindo-se assim identificar a sua localização original; e, ainda, as unidades estratigráficas das paredes em função dos tipos de alvenaria, o que é difícil, dada a baixa qualidade das fotografias.

Procedendo à leitura crítica de cada alçado, tendo em conta os materiais encontrados em cada um deles, começando pela fachada sul (**Figs.107 a 120**), temos o alçado lateral da nave do lado da Epístola, que é o que apresenta mais elementos arquitectónicos, seguido da fachada principal e depois do alçado norte. Em primeiro lugar, verifica-se uma grande homogeneidade na construção das alvenarias, caracterizada pela regularidade das fiadas e pela distribuição média da dimensão do material, indicando com grande probabilidade que toda a parede foi construída com a mesma metodologia, e por isso, na mesma época e pela mesma equipa (**Fig.107**).

Ao nível do chão, encontramos elementos góticos e renascentistas. Este aspecto pode indicar a total destruição deste alçado no terramoto de 1755, após as obras levadas a cabo a seguir ao sismo de 1531 (as peças renascentistas são, sem dúvida, posteriores). Isto tendo em conta que não houve nenhum outro grande sismo entre 1531 e 1755 e de acordo com as informações do pároco, de que a igreja ficou completamente destruída (o que não acreditamos ter sido completamente verdade).

Principalmente na zona do alçado, mas próxima da capela-mor (parte oriental), deparamos com bastantes segmentos de nervuras de ogiva (**Fig.116**). Tendo em consideração a raridade das igrejas góticas totalmente cobertas de ogivas na região de Lisboa, já que ali prevaleciam as coberturas de madeira sobre arcaria (como vemos ainda noutra igreja paroquial de Sintra, a de Santa Maria e como acontecia na arruinada igreja de São Miguel) e dado serem os únicos elementos do género encontrados na proximidade da capela-mor, podemos considerar estes elementos daí provenientes.

Dois dos segmentos que foram visíveis são bastante grandes, correspondendo provavelmente aos que se achavam imediatamente acima dos capitéis ou eram contíguos. Num deles, cuja posição está invertida de modo a que o perfil maior,

naturalmente para cima quando exercia a sua função, foi colocado na alvenaria para baixo (por questões de equilíbrio da peça na montagem das fiadas), é possível observar o lançamento de uma nervura principal (da ogiva) e duas secundárias, indicando a existência de uma abóbada estrelada, em que as três nervuras são de perfil trilobado (**Fig.116**). Foi também encontrada uma cimalha de canto (**Fig.117**) de gosto pelo menos renascentista (pode ter feito parte da fachada principal, a Oeste).

Do lado esquerdo da porta lateral, ao nível do chão, foi encontrada a grande pedra de fecho (**Fig.112**), hoje recolhida no Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas, com a representação de uma flor. Partindo do princípio que pertenceu ao fecho da ogiva da capela-mor e encontrando-se relativamente afastado dela, evidencia que os elementos de arquitectura tenham também sido colocados em local afastado do seu local de origem.

Podemos também considerar a possibilidade da capela-mor manuelina ter ruído em 1531 e o material reaproveitado nas alvenarias. Mas, se assim aconteceu, o material foi reutilizado, respectivamente, após os terramotos de 1531 e 1755, já que, em local aproximado simétrico em relação a porta lateral, está a mísula de canto chanterenesca renascentista (agora no Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas), e sem dúvida de uma campanha posterior a 1531. Não se põe a hipótese de a igreja ter sido muito afectada por este terramoto e, por aquilo que nos chegou, julgamos ter sido a *torrenarthex* o sector a sofrer mais danos, assim se justificando o pórtico em serliana. Além disso, uma reconstrução dessa época teria dotado a mesma a igreja com três naves, como se assume que tenha sido até 1755, mas com capitéis de ordens clássicas, de que a mais frequente era a ordem toscana. No entanto, não há qualquer prova que permita admitir esse tipo de construção.

Um pouco mais acima da pedra de fecho, também do lado esquerdo da porta lateral, encontrava-se um capitel de canto românico (**Fig.113**), actualmente no mesmo museu que com o par muito mutilado pode ter feito parte da porta lateral, ou então, do remate da arcaria interior com a parede da fachada principal a Oeste. Os vestígios de pintura, que ainda existia na época da remoção, podem reforçar a convicção de ter estado colocado no interior da igreja. Não se tem colocado a hipótese de capelas laterais suficientemente profundas de modo a ter este tipo de capitel na sua entrada. Estes

vestígios de pintura foram de imediato removidos, como se percebe numa imagem do capitel já retirado das alvenarias e ainda junto da igreja.

Bastante alto, ao lado esquerdo da janela do meio foi encontrado o brasão com a cruz de Cristo (**Fig.111**), que tanto pode ter pertencido ao fecho de uma abóbada (presumivelmente, uma das duas pedras de fecho, segundo a nossa proposta para o esquema da abóbada da capela-mor) ou do fecho de um arco (o arco da ousia ou de uma porta da igreja).

Junto do arcosólio de Margarida Fernandes, do século XIV, que se pode considerar a estrutura *in situ* mais antiga da igreja, uma escavação a nível do pavimento revelou que a pedra de cabouco estava ao nível do pavimento. Os silhares que constituem esta estrutura estavam portanto assentes ao nível do pavimento, o que pode ter contribuído para a fragilidade da construção medieval, realizada nos séculos XII, XIII, XIV ou XV. Como se verá, quando for analisado o alçado Norte, a construção do século XVI procurou que a estrutura em silhar (os cunhais) assentasse directamente na rocha granítica. Esta maior segurança da construção é devedora dos progressos da engenharia militar do período moderno. Permitiu, tanto quanto o nosso trabalho permite compreender, que a maior parte das estruturas quinhentistas permanecessem até à actualidade, resistindo ao terramoto de 1755. Isso é também evidente no facto dos silhares se encontrarem relativamente desconjuntados (**Fig.86**). Mantiveram o equilíbrio porque mantiveram o prumo, mas o alinhamento vertical, devido a assentamentos novos provocados pelo sismo, já não é linearmente rigoroso.

Passando à análise do alçado Este (**Figs.69 a 74**), correspondente à capela-mor, nota-se que, em relação a todos os restantes alçados, há uma total ausência de elementos de arquitectura e maior predomínio de silhares reaproveitados ou até conservados *in situ*. A capela-mor era a estrutura reservada para a total construção em silharia, sendo frequentemente que o resto do templo o fosse construído apenas em alvenaria. Esta característica que é, pelo menos, frequente na região de Lisboa e Vale do Tejo, (a antiga Estremadura, onde também se localiza Sintra, terá contribuído para manter o material *in situ*, à semelhança do que aconteceu nas pilastras a Norte. Um elemento que permanece discreto é a existência de cunhais oblíquos nos cantos, abandonados após a época manuelina, totalmente semelhantes aos da Igreja de Santa Maria, mas hoje decepados (**Fig.71**).

Durante a reconstrução de Mateus Vicente de Oliveira, ao subir a cécia da nave, por questões harmónicas, ele é levado a subir também a cécia da capela-mor, usando-se então alvenaria ordinária, o que explica a nítida diferença construtiva entre as partes inferior e superior (**Fig.71**). Além disso, temos em Sintra os exemplos das igrejas de Santa Maria, São Pedro de Penaferrim e da antiga igreja de São Miguel, todas com as capelas-mores góticas mais intactas e também poligonais, para demonstrar pela proporção entre a altura e a largura, que a cécia de São Martinho seria efectivamente mais baixa. Além de uns escassos segmentos de nervuras, não se reconhece mais nenhum tipo de elemento de arquitectura, a avaliar pelas fotografias de 1989.

O alçado Norte é o segundo de maior complexidade da igreja, depois do alçado oeste, correspondente à fachada. Não faz parte da nave, mas de três corpos contíguos, com diferentes avanços, que contrafortam a parede norte da nave da Igreja. A área de cerca de 200 m² distribuída por dois pisos, relativamente grande para uma igreja paroquial, bem como a mestria técnica que exigiu a sua construção, só se justifica na medida em que a Igreja de São Martinho era sede de uma colegiada.

Já se acentuou antes a robustez destas estruturas, que inclusivamente se travam umas às outras, devido aos diferentes avanços. Podemos datar a estrutura destes cunhais do reinado de D. João III ou da regência de D. Catarina, na medida em que as marcas de canteiro encontradas nos silhares têm correspondência com marcas em estruturas arquitectónicas do Paço da Vila, resultantes de campanhas deste período. Além disso, a própria forma dos cunhais, completamente lisas no perfil e na superfície, são características dos edifícios de arquitectura chã, construídos a partir da década de 1550 (de que a igreja do Espírito Santo em Évora, é um dos protótipos. Nas construções anteriores a 1550, os cunhais evidenciavam a cozedura aos planos da parede, através da alternância das fiadas de silhares com fiadas de alvenaria, nos limites horizontais das fiadas (**Fig.212**). O perfil vertical dos cunhais não era então linear, como se generalizou essencialmente a partir da década de 1550.

No entanto há a considerar que numa fase inicial esta construção compreendia apenas um piso. Esta evidência é dada pela descontinuidade dos cunhais na parte superior a nível do segundo piso, e pelo facto de haver uma fiada de tijolo no remate entre o primeiro e o segundo piso, indicador da existência de uma cimalha desaparecida quando se construiu o segundo andar. Para o entender é necessário um conhecimento mínimo

específico sobre o método de execução de cimalhas e cornijas⁸⁰ de tijolo. Este método é semelhante ao método de execução das abóbadas ou arcos acachorrados, ou seja, à sobreposição de cachorros que vão sendo carregados por tijolos que repousam sobre a parede, e cujo peso os equilibra. As cimalhas podem ser classificadas em função da dimensão, sendo de pequeno, médio ou grande balanço. No caso de grandes balanços, recorria-se a amarrações com barra de ferro e que iam interessar na compensação dos grandes volumes balanceados. Esta amarração vai mobilizar o peso das alvenarias que se situam abaixo da cimalha.

Hoje, com o betão armado, estes trabalhos só se justificam quando o molde de betão é mais dispendioso do que o velho processo aqui referido.

Embora estejamos a falar de alçados, importa acrescentar que o interior deste primeiro piso é lajeado e com conversadeiras. Não fosse o alçado fechado com janelas, o interior teria todo o aspecto de poder ter sido um terraço, de pavimento lajeado e com conversadeiras, construído num nível relativamente alto, resultante do enchimento em aterro entre o muro de suporte e a fraga granítica, em declive, onde assenta a igreja. Caso este pavimento tenha feito parte de um terraço, que no século XVIII já se chamava a *Casa da Fábrica*, da Colegiada de São Martinho, será de sublinhar a importância da sua impermeabilização, de modo a evitar a liquefação do material do aterro, o seu aumento de peso e a possibilidade de derrocada. Os revestimentos impermeáveis dos terraços⁸¹ são geralmente aplicados por um especialista, preparado e acompanhado pelo pedreiro. O pedreiro prepara a base para o assentamento das películas impermeáveis.

Pensamos, ainda, ser o segundo andar um acrescento bastante recente, mesmo do século XIX, na medida em que a entrada independente a partir do exterior, dispõe de uma varanda com guarda de aplicações de ferro fundido. Nos interiores, a colocação das ombreiras das portas pode indicar-nos como ocorreu a sucessão de acrescentos. Recorde-se que todas as ombreiras são de calcário “normal”, diferente do calcário metamorfozado azul, dito de São Pedro, correspondendo por isso a campanhas de obras posteriores ao século XVI, provavelmente da reconstrução após o terramoto de 1755.

Assim, e tendo em conta o esquema, no primeiro piso (**Figs.255**), a divisão A, a sacristia, seria a mais importante, tendo a ombreira virada para o corpo intermédio B.

⁸⁰ BRANCO, 1980, p. 98.

⁸¹ BRANCO, 1980, p. 146.

Também para este corpo, que funciona como corredor, se tem a ombreira do corpo C, correspondente à escada de acesso ao coro alto. Por sua vez, no segundo piso essa escada tem a ombreira virada para dentro, indicando que o percurso de acesso ao segundo piso do corpo B se faria num itinerário principal, nesse sentido, e não pela escada de madeira que existe hoje no corpo B. Continuando a nível do segundo piso (**Figs.256**), do corpo B se passa ao corpo A, com a ombreira voltada para o corpo B. Por seu turno, a entrada é independente, a partir do exterior que existe no corpo A, tem obviamente a ombreira voltada para a rua. Se a colocação das ombreiras das portas define um percurso, como podem estas indicar a sucessão cronológica de acrescentos?

Todos os degraus da escada são realizados com calcário “normal” e regular, evidenciando terem sido realizados para o efeito (e não material reutilizado, como se verá nas escadas de acesso do coro alto ao campanário), pelo que são datáveis de época posterior ao século XVI, e muito provavelmente, após 1755. Então como justificar a existência de uma escada do século XVII ou XVIII dentro de uma estrutura com cunhais do século XVI? A explicação pode residir em duas circunstâncias da arquitectura nesse local: a inexistência, pelo menos visível, de uma pilastra no alçado norte, pertencente ao corpo oeste, e na zona de encosto desse corpo à nave; e o facto de dentro do corpo oeste (fachada principal), constituído por cunhais também do século XVI, a parte superior da escadaria ter material de reaproveitamento do século XVI e anterior (lajes sepulcrais com letra gótica). Estas duas características são grandes indicadores do desmoronamento da parte superior norte do corpo oeste, que, quando foi refeito, não só reaproveitou para outra função material da época contemporânea à estrutura, como não seguiu os modelos originais, não reproduzindo correctamente o cunhal.

A antiguidade desta escadaria de acesso coro alto é justificada pela pia de água benta, do século XVI, no topo da escada junto da entrada do coro alto. Era certamente um acesso privilegiado aos membros da colegiada, que subiam pelo seu interior do templo. Mais recente é o acesso exterior do lado oeste a esta escadaria, atestado pela ombreira da porta em calcário “normal”, que teve uma escada de madeira até ser removida na década de 1990.

Temos assim justificada a antiguidade do corpo C a inaugurar a proposta cronológica da construção destes “anexos”. É possível que parte superior do cunhal este do corpo C se

tenha também desmoronado, e ainda se encontre uma parte no canto de ligação deste com o corpo B.

Aquando da remoção das argamassas, o corpo C evidenciou a estrutura de duas aberturas circulares em tijolo. Seriam provavelmente as formas originais de entrada de luz e ar para as escadas ou, pelo menos, anteriores às actuais janelas de guilhotina, do século XVIII ou XIX (**Figs.86 e 192**).

É interessante notar em todo o alçado norte uma quantidade menor de silhares e outros elementos de arquitectura reaproveitados nas alvenarias. No entanto, a explicação pode residir no facto de que quando a igreja ruiu, no terramoto de 1755, os elementos de arquitectura (embasamentos, colunas, capitéis, ogivas e arcarias), caíram no pavimento, tendo sido removidos para a praça a sul, que está à mesma cota do pavimento da igreja, não tendo sido reaproveitados para as novas alvenarias a norte, para onde o transporte dificultado pelo acentuado declive se não justificava. Essa questão logística também explica que o material de maiores dimensões se encontre sobretudo na parte inferior das alvenarias, diminuindo em função da maior altura, tornando-se mais fácil o seu transporte. O material mais pesado que se encontra no alçado norte são três vergas de janela quinhentistas (**Figs.82 e 88**).

O facto deste material se encontrar tão alto, só é justificável por não ter caído ao nível da rua, mas a nível do primeiro ou segundo piso (se é que este já existia em 1755). O tipo de janela renascentista representado, de ombreiras facetadas, e lintel recto ou curvo, é comum a outras janelas do mesmo período em Sintra, nomeadamente, na fachada principal do Paço da Vila, no primeiro andar dentro do pórtico (**Fig.215**). Quem sabe, se fizeram parte de uma janela de canto? (**Fig.247**).

Relativamente à posição dos três corpos, os corpos B e C estão paralelos à nave. O Corpo A está oblíquo relativamente aos corpos A e B e em relação à nave. Localmente, é possível verificar que os alicerces assentam directamente sobre o maciço granítico. Esta procura de estabilidade, que terá levado à remoção de sedimentos na encosta até se encontrar o afloramento, pode justificar a obliquidade desse corpo. Daqui se pode assumir que a posição dos restantes cunhais tenha sido definida em função dos afloramentos, o que pode esclarecer os posicionamentos distintos dos dos três corpos relativamente à nave.

No corpo A existe ainda um esticador, colocado na esquina sobre o cunhal de silhares quinhentistas. Os esticadores, generalizados sobretudo a partir do século XVIII, foram frequentemente, como neste caso, opções de contenção de custos. O seu uso, com o objectivo de manter o prumo da esquina da parede, evitava gastos adicionais na construção de cunhais em silhares como prolongamento dos cunhais anteriores. Em Lisboa é muito frequente esta opção, sobretudo em prédios de habitação, que tinham acrescentos em altura realizados a partir do século XVIII.

Por último, o corpo oeste será alvo de atenção especial em capítulo autónomo. Saliente-se apenas que nele foram encontrados mais vestígios de modelos de janelas semelhantes aos da sobre-loja da fachada principal do Paço da Vila e já acima referidas: um parapeito paralelepípedo facetado e uma ombreira com capitel vegetalista. Pelas fotografias das obras de 1989 só se consegue determinar a localização do parapeito, desconhecendo-se a do capitel. O parapeito foi encontrado na parte interior do pórtico, na alvenaria do vão recto do lado direito da porta da igreja, e na parte inferior, imediatamente sobreposto aos silhares que fazem parte da construção. Se considerarmos que pelo menos o piso térreo deste pórtico não desabou, este facto contribui enormemente para percebermos a configuração original da igreja. Os vãos de dentro e de fora seriam, pois, abertos, e os de dentro formavam nichos, tendo sido entaipados após o terramoto de 1755, por questões de segurança na eminência de eventuais réplicas, como se fez nos pátios do mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa. Esta ideia é reforçada pelo facto dos vãos de exteriores terem sido nitidamente entaipados. Cada uma das ombreiras recuadas que suportam os lintéis rectos foram picadas para adesão do reboco colocado na alvenaria de entaipamento (**Figs.96 e 97**). Saliente-se, por último, que as alvenarias deste corpo têm alguns segmentos de nervuras de abóbada, quem sabe, se da torre desenhada por Duarte de Armas como repetidamente temos dito (**Figs.97, 100 a 102**).

4-A igreja-fortaleza, Duarte de Armas e a busca de um protótipo

À procura de um protótipo para a fachada: A torre-narthex do primeiro mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa

No ano de 2010 o Patriarcado de Lisboa publicou uma louvável monografia sobre o seu mosteiro de São Vicente de Fora. Um artigo aí contido, da autoria de Paulo Almeida Fernandes, veio actualizar uma perspectiva anterior, elaborada por Manuel Luís Real na década de 1980. O grande interesse deste artigo⁸² para a História da Arquitectura portuguesa e, em particular, para a nossa dissertação consiste na tentativa de compreensão da antiga torre-*narthex* da primitiva igreja do mosteiro, formalmente próxima da configuração arquitectónica do modelo da fachada de São Martinho de Sintra, sobretudo quando comparada com a representação de Duarte de Armas. Similitude não só construtiva, mas também de tutela eclesiástica, proximidade geográfica, vestígios da mesma escola de escultura românica (capitéis) e aproximada contemporaneidade dos estatutos da Colegiada de São Martinho (1283) ao mosteiro dos Cónegos Regrantes.

Como é bem sabido, este mosteiro constituiu com a catedral de Lisboa os dois expoentes máximos da arte românica na Estremadura. Se temos em Sintra indícios da escola de escultura românica da catedral de Lisboa, como se verá adiante, a mesma analogia não funciona para o modelo de fachada composta por torre-*narthex*, pois, quando muito, a única memória de uma eventual estrutura desse tipo sugere o campanário centralizado na fachada. A mais antiga representação da torre-*narthex* de São Martinho vem reproduzida na mais antiga representação gráfica da igreja, do repetidamente citado Duarte de Armas e data de cerca de 1509. Mas já nessa época, três séculos tinham passado desde que a torre-*narthex* da igreja do mosteiro de São Vicente de Fora fora construída, e como vimos atrás, as marcas mais antigas que conseguimos identificar em Sintra situam-se nos cunhais da fachada e são correspondentes ao reinado de D. João I. Mas estes foram certamente recolocados, restando-nos apenas sugerir que tenham feito parte de uma hipotética torre-*narthex* joanina.

⁸² FERNANDES, 2010, p. 77.

Embora a iconografia da paisagem lisboeta não seja abundante no período anterior à reconstrução do Mosteiro de São Vicente de Fora, iniciada em finais do século XVI, as vistas existentes revelam o impacto que ele teve na paisagem e no imaginário da cidade⁸³. Na verdade, o edifício destaca-se no horizonte – destaque que se manteve até à actualidade –, e pode ter tido influência nas construções da região, pelo menos até ao século XVI, embora a arquitectura românica da Estremadura e Ribatejo hoje subsistente quase nada o comprove.

O monumento construído pelos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho não era novidade na arquitectura românica, e obedeceu a uma tipologia recorrente da ordem. No entanto, foi uma peça seminal no contexto da arquitectura românica portuguesa, contribuindo em particular para a afirmação de Lisboa como principal núcleo construtivo da segunda metade do século XII. Segundo Paulo Almeida Fernandes:

«(...) com grande probabilidade suplantando a dinâmica em torno da diocese coimbrã, com dinâmicas próprias e soluções surpreendentes, como a monumental torre-narthex e o que se depreende da descrição da decoração escultórica dos capitéis da “claustra velha»⁸⁴.

É este protagonismo do edifício que nos sugere a hipótese da origem de uma fachada de torre-*narthex* em São Martinho. Sintra foi reconquistada no mesmo ano de Lisboa, e formava com ela as extremidades dos baluartes militares para defesa da barra do Tejo.

Nesse sentido, interessa-nos entender o momento em que o mosteiro foi assumindo a configuração arquitectónica que nos interessa. O fundador foi D. Afonso Henriques:

«(...) sobre um chão sagrado pelo sangue dos mártires da conquista, em memória de um outro mártir: São Vicente»⁸⁵.

A colocação da primeira pedra ocorreu velozmente, menos de um mês após a conquista da cidade, (25 de Outubro), e exactamente um mês depois da rendição islâmica (21 de Outubro)⁸⁶.

⁸³ Ib.

⁸⁴ Ib.

⁸⁵ Id., p. 80.

⁸⁶ Ib.

Paulo Almeida Fernandes propõe uma eventual parceria entre o rei e os cónegos regrantes, pelo menos na primitiva ermida de São Vicente, a exemplo de Santa Cruz de Coimbra, onde lhes foram doados os banhos reais, além de importantes quantias e mão de obra constituída pelos mouros que trabalhavam na catedral, hoje Sé Velha⁸⁷. Os finais da década de 1250 é a cronologia apontada por Paulo Almeida Fernandes para o início da construção do mosteiro lisboeta, coincidindo com o início da administração de David. No entanto, mesmo sem existirem outros dados é possível vislumbrar o andamento da obra, reflectindo sobre a matéria, como, aliás, propôs o autor que temos vindo a citar⁸⁸.

Devido à crise que o País atravessava na década de 1280, supõe-se que a sua construção tenha sido demorada, o que contraria as teses consensuais que apontam para uma maior actividade construtiva no último quartel do século XII. Radica este ponto de vista no facto de tal momento ter sido um período de retracção no Reino, isto a todos os níveis, e consequentemente também para os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, como reflecte a composição do património fundiário do mosteiro nessa altura. Deste modo, Fernandes propõe que só no início do século XIII os trabalhos tenham aumentado de ritmo, podendo deduzir-se que, talvez, a torre-*narthex* tenha sido levantada por essa altura. Será, no entanto, impossível definir com precisão uma cronologia para a edificação do claustro. Facto que aparentemente acompanhou a tendência verificada na Catedral de Lisboa, cuja fachada tem sido datada da década de 1220, e com a qual Fernandes considera até certo ponto, análoga à da igreja do Mosteiro de São Vicente de Fora. Os estatutos da greja de São Martinho datam de 1255, isto é, uma data muito próxima da realização das referidas obras, das quais não será descabido ponderar-se na recepção de algumas influências formais.

Mas, é, efectivamente, a reconstrução da imagem da fachada crúzia realizada a partir da sua iconografia que verdadeiramente interessa para a podermos comparar com a da igreja de São Martinho. O conjunto românico crúzio já foi reconstituído por Júlio de Castilho (1936), com uma versão fantasiosa (**Fig.204**), por F.E. Rodrigues Ferreira (1985) e por por Manuel Luís Real (1995). As fontes iconográficas são apenas três: a

⁸⁷⁸⁷ Real, Manuel Luís, *A Arte Românica de Coimbra: novos dados – novas hipóteses* [texto policopiado] Porto: s.n. 1974, Dissertação de Licenciatura em História apresentada à Universidade do Porto, 2Vols. pp. 139-140 Apud Fernandes, 2010, p. 83

⁸⁸ FERNANDES, 2010, p. 84

planta que João Nunes Tinoco levantou do novo mosteiro, sobreposta à que a empreitada filipina destruiu, mas cuja iconografia se conserva e as duas perspectivas quinhentistas de Lisboa, a de Georgius Braunius (1593) (**Fig.203**) e a da Biblioteca da Universidade de Leiden (**Fig.205**)⁸⁹

Santa Cruz de Coimbra, como primeiro mosteiro regente em Portugal (1131), foi também o primeiro a desenvolver este modelo arquitectónico, característico da ordem e importado de França. São Vicente de Fora, começado aproximadamente vinte anos depois, seguindo o modelo coimbrão, rapidamente se diferencia. Embora mantendo as estruturas emblemáticas dos mosteiros crúzios, afastou-se do modelo coimbrão, tendo recebido influências exteriores estritamente regentes, não aplicadas em Santa Cruz de Coimbra, mas aproximando-se da arquitectura da catedral de Lisboa⁹⁰.

Nas duas panorâmicas distingue-se com clareza a divisão do corpo da igreja regente em dois elementos bem definidos: torre e *narthex*⁹¹. Mas a planta de Tinoco mostra que além da torre-*narthex*, havia vários acessos ao templo. Paulo Almeida Fernandes considera que a torre-*narthex* é a parte mais interessante do ponto de vista histórico-artístico, como demonstram as duas vistas quinhentistas, pela sua relevância volumétrica que, no caso do autor do documento de Leiden remete a muralha fernandina para planos muito mais baixos⁹². De certo modo, o mesmo podemos considerar na igreja de São Martinho de Sintra, a partir das vistas de Duarte de Armas. Se considerarmos que as remodelações mantiveram a configuração original do conceito de torre, ou de torre-*narthex*, ou ainda, como se verá adiante, de arco triunfal, visualmente a sua autonomia em relação à nave, viria a ser cortada quando Mateus Vicente de Oliveira subiu as paredes da nave aquando da reconstrução após 1755.

A configuração dos mosteiros regentes, bastante numerosos em França, caracteriza-se por um alçado ocidental composta por uma poderosa torre-*narthex*. Esta forma tinha várias funções, sendo a principal a imagem de templo-fortaleza, que em São Vicente de Fora evidenciava também o seu carácter martirial, os mártires da reconquista da urbe⁹³.

⁸⁹ Ib.

⁹⁰ Id., p. 86

⁹¹ Id., p. 88

⁹² Id., p. 90

⁹³ Ib.

É interessante verificar como em São Martinho de Sintra, vê-lo-emos depois, o conceito latino de triunfo da urbe, triunfar na conquista de uma urbe, ou uma urbe triunfar na conquista de outra, nos permitirá entender uma fase intermédia da configuração da fachada: a possível configuração definida no Renascimento.

Diz-nos Paulo Almeida Fernandes que planimetricamente a torre-narthex crúzia:

«(...) era rectangular, embora fosse possível que, interiormente, denunciase uma sensação quadrangular, uma vez que ocupava os primeiros três tramos das três naves e não dois tramos, como sugeriu Rodrigues Ferreira»⁹⁴.

Este aspecto é verdadeiramente estranho em São Martinho de Sintra, pelo menos, com os dados que temos, posteriores a 1509, bem como na generalidade das igrejas portuguesas que têm torre na fachada, que, contrariamente ao que geralmente se pensa, são muitas. Mas não podemos conhecer a medievalidade da arquitectura de São Martinho de Sintra, a não ser, eventualmente, por meio de intervenção arqueológica.

Entretanto, Manuel Luís. Real sublinhou a diferença entre as plantas de Coimbra e Lisboa. Na verdade, a de Coimbra apresenta três naves de quatro tramos dando acesso apenas à nave central da igreja, solução pouco comum no mundo regrante fora da Península Ibérica, ao contrário da solução lisboeta, plenamente tripartida⁹⁵. Este facto reforça a ideia que não se recrutaram mestres de Santa Cruz, nem tão pouco se seguiu esse arquétipo no final da obra, tendo-se implementado um modelo internacional, comum aos grandes mosteiros da Ordem (Saint-Benoît-sur-Loire, Paray-le-Monial ou Saint-Felibert de Tournus). No entanto, Lisboa distingue-se destes casos porque o espaço do *narthex* não possui a mesma largura das naves do templo. Tal como em Coimbra, a igreja de São Martinho nas vistas de 1509 estava assim mais próxima do modelo internacional, e se considerarmos a sua origem no século XIII, acompanhando a época da definição dos estatutos da Colegiada de São Martinho em 1283, pode associar-se à hipótese da origem na ligação a uma comunidade franca, que defendemos anteriormente, devido à invocação a São Martinho.

Mas Paulo Almeida Fernandes sobre a Igreja de São Vicente de Fora, diz-nos que:

⁹⁴ Ib.

⁹⁵ Ib.

«Outro aspecto que reforçava a rectangularidade do narthex, e que o afastava do modelo de Santa Cruz, era o grande maciço ocidental, que enquadrava o portal axial. Esta estrutura fazia com que na prática, o narthex tivesse quatro tramos, e a separação entre torre narthex e igreja se fizesse exactamente a meio do corpo do templo».

Paulo Almeida Fernandes entra, também, em detalhes sobre a estrutura interior da torre-narthex, aproximando-a da estrutura da fachada da sé de Lisboa:

«A ladear o portal existiam assim duas verdadeiras torres, a setentrional sobre aparente aproveitamento ao nível do rés-do-chão, e a meridional dotada de escadaria interior de acesso aos pisos superiores da torre narthex. Este dispositivo harmónico (na Sé seguido também na definição dos alçados) tinha a vantagem de reforçar os ângulos da estrutura, ao mesmo tempo que remetia para essas extremidades o ponto de comunicação entre andares e escadas, libertando dessa função os espaços centrais»⁹⁶.

Não é possível conhecer, nem por descrição nem por representação, uma imagem da fachada original de São Martinho de Sintra anterior a cerca de 1509, nem saber se a primeira construção terá seguido a tipologia de fachada com torre-*narthex*, pois o desenho de deixou Duarte d'Armas revela uma situação um pouco diferente das que constam nas fontes iconográficas do Mosteiro de São Vicente de Fora. Nestas, a torre tem a mesma largura das naves, ao contrário dos casos mais frequentes desta tipologia em Portugal, em que a torre é mas sempre mais estreita que a largura da empena das naves. Tanto Braunius como o autor da representação de Leiden, mais ou menos contemporâneos de Duarte de Armas:

«(...) desenharam uma torre de três andares, sobrepujada por campanário também de três registos. Os primeiros dois pisos da torre, elevados até à altura do telhado da nave central, são os mais importantes para contextualizar a obra vicentina como a da Sé: e ambas o portal axial está escavado no maciço pétreo formando uma galilé, sobrepondo-se ampla rosácea. Com as devidas distâncias (a muito menor amplitude da galilé de São Vicente e a discutível posição da rosácea catedralicea) NOTA 31, a repetição deste esquema sugere uma relativa contemporaneidade entre os sectores ocidentais do edifício e mais importante, o mesmo modelo altimétrico, aplicado a edifícios de distinto patrocínio»⁹⁷.

⁹⁶ Id., p. 91 e 92

⁹⁷ Ib. Fernandes continua este assunto referindo: *O terceiro* registo da torre não apresenta já semelhanças com a Sé de Lisboa. A vista de Leiden é mais pormenorizada do que a de Braunius neste ponto e apresenta uma longa janela axial, alteada por pares de frestas aparentemente quadrangulares, mas que podem ser de arco de volta perfeita por repetem-se na fachada sul da torre com esse perfil. Braunius que desenhou preferencialmente essa fase meridional incluiu quatro janelas harmonicamente dispostas no alçado, fazendo crer que o compartimento interior da torre, iluminado por este verdadeiro fiso de vãos, era certamente o mais luminoso do conjunto monástico românico. Outro dado importante é o facto de

Também relativamente à posição e exposição na estratégia militar, Paulo Almeida Fernandes dá-nos conta do mosteiro de São Vicente de Fora:

«Se, como penso, a sua construção (ou, pelo menos, a sua conclusão) ocorreu já no século XIII, o reino estava em vias de criar uma zona de tampão na linha do Tejo, consumando-se a conquista de Alcácer do Sal. Mas até essa data, Lisboa era uma das cidades mais vulneráveis às razias muçulmanas, e o mosteiro de São Vicente um dos pontos de maior exposição. Em Santa Cruz de Coimbra, os textos hagiográficos dos primeiros tempos aludem à preocupação de D. Telo em construir muros e torres de defesa própria (Real, 1982: 124). Em São Vicente, esta preocupação não se detecta, pelo menos para já, restando a torre-narthex como elemento único e já relativamente tardio da militarização do mosteiro».

Também relativamente a este aspecto, a Igreja de São Martinho é comparável. O chamado “Castelo dos Mouros” de Sintra, funcionava como atalaia avançada da barra do Tejo, e sabe-se que o Rio das Maças, que desagua na Praia das Maças, antes de se assorear, era navegável pelo menos até Colares, o que permitia fáceis incursões na costa, exigindo uma estrutura militar nas proximidades e justificando a eventualidade de uma igreja-fortaleza, e, por conseguinte, a existência de uma torre-*narthex*.

Se até aqui apostámos essencialmente na configuração hipotética, mas verosímil, da origem da fachada em torre-*narthex*, de seguida, procuraremos entender este fenómeno através de peças – elementos de arquitectura – que são até agora as únicas memórias daquele período pertencentes à Igreja de São Martinho de Sintra.

ambos os autores quinhentistas terem retratado esta torre-*narthex* com uma sequência de ameias, até ao momento o primeiro e único elemento de arquitectura militar incluído na construção. O aparente requinte lumínico proporcionado pela ampla fenestração do terceiro andar da torre, atenua-se imediatamente com a inclusão desta linha militarizada, que continua nos registos do pavilhão do campanário, implantado a meio do terraço ameado da torre, e do remate em flecha a fazer fé no desenho de Leyden, pois o de Braunius não confirma este progressivo coroamento com ameias⁹⁷. Perspectivou o interior da torre relativamente amplo, em que a rosácea do andar intermédio “faria chegar a sua luz à grande nave do templo” e em que o janelão do terceiro registo iluminaria “também a escada de acesso”. Mas a verdade é que nada se sabe a respeito de uma possível compartimentação em altura da torre-*narthex* para a igreja propriamente dita, e pela planta de Tinoco é de supor que o acesso até ao terceiro piso da torre fosse feito pela escadaria no ângulo sudoeste, libertando os espaços centrais de lanços de comunicação.

Um caso particular dos elementos de arquitectura: o par de capitéis românicos como vestígio mais antigo da igreja de São Martinho

Embora o Românico não esteja hoje presente, de forma evidente, em nenhuma estrutura da igreja, afirmando-se formalmente por escassos elementos de arquitectura, vale a pena referir alguns apontamentos sobre três dos cinco capitéis românicos que foram retirados da igreja, em 1989, para o Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas (**Fig.206**).

Como iremos ver pela análise estilística dos capitéis de São Martinho, existem analogias em relação à produção de Lisboa, e houve uma fábrica contemporânea e comum com Lisboa. Se a escola de mestres escultores e construtores foi a mesma, tal reforça a ideia de que desde a sua fundação tenha havido uma fachada com torre-*nathex*. Manuel Luís Real escreveu sobre dois capitéis românicos muito semelhantes aos de Sintra, da colecção do Museu Arqueológico do Carmo de Lisboa e a sua relação com o Românico da Estremadura portuguesa. Cabe aqui incluir alguns dados, não só na medida em que Sintra se situa nessa região, como pelo facto de se conservarem três capitéis românicos de São Martinho de Sintra no Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas, e a semelhança de um dos capitéis dessa igreja com um dos existentes naquele museu. Diz-nos Manuel Luís Real:

«A Sé de Lisboa controlou um território que do ponto de vista artístico do Românico, tem originalidade e homogeneidade. Após a conquista de Lisboa e Santarém, essa zona foi rapidamente coberta por uma rede de igrejas, o que interessava devido à necessidade de conversão dos povos islâmicos. Contavam-se 58 templos na “Inquirição” sobre os bens das ordens e igrejas de Lisboa e seu termo, provavelmente do reinado de D. Sancho II (1223-1245), no quadrado delimitado pelo Tejo, o Cabo Carvoeiro e o Cabo Raso⁹⁸. (...) Nessa Inquirição se dá conta serem, além de Lisboa, Sintra e Torres Vedras os pólos mais importantes»⁹⁹.

Relativamente aos objectos que Manuel Luís Real estuda, diz-nos que:

«A semelhança entre os dois capitéis de Sintra no Museu do Carmo atestam terem pertencido ao mesmo portal e em posição fronteira um ao outro. Já eram referidos no catálogo do museu de 1892, que informa terem sido encontrados num estábulo de Sintra, pelo arquitecto. J.da Silva».

⁹⁸ Real, 1983-1983, p.530.

⁹⁹ Id., p. 531.

Estes capitéis têm semelhanças com capitéis de São Pedro de Leiria e com os do lado direito do portal norte da Sé de Lisboa, seguindo um esquema originário da Sé Velha de Coimbra. Nas palavras de Manuel Real:

«(...) o motivo vegetal desenvolve-se a partir de dois pés equidistantes, donde diverge um par de hastes, as quais se vão tocar de novo no ângulo superior da corbelha cesto do capitél. Aqui dobram-se, dando origem a um tufo de folhas. No seu movimento ascendente, as hastes da face principal tocam-se e surgem ligadas por uma presilha ou, mesmo, entrelaço. No presente caso, dos tufos de folhagem nascem ainda os rebentos de novas hastes que se atravessam por baixo das anteriores, vindo morrer junto ao colarinho. Esta derivação vamos também encontrá-la na Sé Velha, num dos capitéis da galeria exterior da torre lanterna. A firmeza do desenho e a robustez dos motivos não deixam dúvidas sobre a fonte original de inspiração, no entanto, estamos em crer que a chegada do modelo a Sintra se terá processado por via indirecta, cedendo já a novos conceitos estéticos».

Além desta poder ser a genealogia¹⁰⁰ de um dos capitéis românicos de São Martinho, Manuel Luís Real refere ainda que:

«(...) uma das características que progressivamente vai distinguir os capitéis meridionais é a transformação das proporções da corbelha, cada vez mais esguia. Ao mesmo tempo, os ramos e as folhas tornam-se frágeis».

É precisamente esta tendência que se verifica em dois dos capitéis onde se cruzam elementos vegetalistas, num dos quais quase parecem fitas, e que assumem corbelhas bastante esguias. Por essa forma geral comum e pela dimensão idêntica, ponho a hipótese que sejam o par de uma mesma porta. Manuel Luís Real continua, afirmando que também progressivamente:

«(...) os ramos e as folhas tornam-se frágeis. Este refinamento plástico deriva, em parte, da metamorfose sofrida pela flora coimbrã ao contactar com o “atelier” da catedral de Lisboa. É uma evolução favorecida pela tendência local para o arabesco como atesta o capitel de Chelas».

O aspecto de Manuel Real considera mais importante da escultura vegetalista do românico lisboeta, reside nos

«(...) acantos “digitados” em forma de dedos que se espalmam no capitel, ou aparecem a envolver outros motivos».

Este motivo aparece num dos capitéis do par referido acima. Segundo o mesmo autor:

¹⁰⁰ Real faz a genealogia dos capitéis em: Real, 1983-1983, pp. 535 a 538.

«(...) a origem destes acantos recortados é-nos sugerida por um interessantíssimo capitel românico, vindo com toda a probabilidade de Chelas, e que até hoje tem passado despercebido no Museu Nacional de Arqueologia. Ele evidencia uma nítida influência da arte almorávida, não só por uma profusa utilização do trépano, à semelhança dos capitéis de favos, mas também pelos nódulos que desabrocham ao centro e aos cantos da corbelha. O desenho adquire maior clareza – outrora contrariada pela tendência exclusivamente decorativista da escultura muçulmana – e as folhas espreadam-se através da ramificação exagerada do limbo. O motivo central, com um cacho duro envolvido por folhas delgadas e de perfil assimétrico, parece ser trazido de Coimbra, embora a sua miniaturização possa considerar-se uma característica meridional».

Relativamente à alusão aos capitéis de favos, é de salientar a existência de um capitel desse modelo, embora de um tipo, talvez particular, pouco escavado.

Por outro lado, o autor justifica também a razão dos capitéis se tornarem progressivamente mais esguios, relacionada

«(...) sobretudo com a penetração de um novo sentimento estético, que irá culminar na arte gótica. Para isso terão contribuído múltiplos factores. Entre eles, não será descabido pensar numa certa influência exercida pelos “scriptoria” conventuais. Esta é uma época de intenso labor na cópia e iluminação de manuscritos e as obras mais importantes datam precisamente a partir dos anos oitenta, quando o Pomânico coimbrão acabava de esgotar todo o seu poder criador. (...) adivinha-se já uma tendência para as figuras esguias e para uma flora onde o efeito da ramagem começa a dominar, em detrimento das folhas. Estas tornam-se mais pequenas e dobram-se como se fossem cálices floridos. Tais desenhos acabam por contaminar a própria escultura monumental, como pode verificar-se nos capitéis do pórtico da Sé de Lisboa»¹⁰¹.

Manuel Real refere ainda outra tendência, talvez associável a um dos quatro capitéis românicos da Igreja de São Martinho:

«(...) renovada nesta época pela mão dos cistercienses, a qual reduz o capitel à sua estrutura mais simples. A corbelha aparece envolvida por grandes folhas, que lhe acentuam a função estática, como suporte. Os limbos são simples ou, quando muito, sobrepostos».

Por outro lado, tendem a eliminar todos os restantes elementos decorativos, inclusive as volutas, que são substituídas por uma orla sinuosa na parte superior. Este tipo de folhas vemo-lo frequentemente na Sé de Lisboa e volta a encontrar-se sob o arco triunfal da arruinada igreja de São Pedro de Sintra, no castelo dos Mouros.

¹⁰¹ Id. 536 e 537.

O autor avalia os paralelismos de Sintra¹⁰² com os dos dois portais românicos da igreja de Santa Maria do Castelo, de Torres Vedras, em cujo portal sul existe um importante elemento para a cronologia deste grupo de igrejas. Está bastante gasta, mas lê-se na inscrição “m c c x’v “, pelo que o portal construído antes de 1207, e por isso, em consonância com a cronologia de São Pedro de Leiria, já referida na Inquirição de 1200-1201.

Também aqui existe um capitel análogo¹⁰³, com influência meridional, caracterizado por acantos digitados e um nódulo central, formado pelo cacho redondo envolvido em pequenas folhas. Outros capitéis comparáveis são o do arco da ousia da igreja de São João de Alfange de Santarém. Filiavel na escola lisbonense, nas palavras de Real:

«(...) o esquema é dos mais correntes, com as características folhas espalmadas, a partir do colarinho, e os enrolamentos foliculares junto ao ábaco. O modelado é muito mais duro que o das obras coimbrãs, o que se compreende, dada a proximidade geográfica com Lisboa e a fácil ligação entre as duas cidades, tanto por via fluvial, como através da antiga estrada romana»¹⁰⁴.

Real também refere que em meados do século XIII há um regresso à geometrização do século XII¹⁰⁵, o que nos pode ajudar a compreender os capitéis de São Martinho de Sintra, onde efectivamente existe essa tendência, já anunciada na charola de Tomar. Começara, aliás, a estar patente nos capitéis de São Tomé de Soure, classificados do período de D. Sancho II. Enquanto no sul ele se vai desenvolver com fluidez, nos arredores de Coimbra torna-se rígido e formal. A par desta evolução para uma arte cada vez mais abstracta, a igreja de São Tomé tem o particular interesse de mostrar como, depois de 1180, se acabam por reunir num mesmo programa as fórmulas “beneditina” e “catedralícia” do Românico da cidade. Parece ser neste espírito de geometrização que se integra o capitel mais sintético de São Martinho de Sintra, por sinal, o primeiro que foi aqui referido.

Descontextualizados da sua localização original, estes capitéis são apenas uma testemunha do primeiro templo, que, por analogia, pensamos ter sido construído no

¹⁰² Id., p. 539.

¹⁰³ Id., p. 540.

¹⁰⁴ Id., p. 542.

¹⁰⁵ Id., p. 548.

período em que a fábrica catedralícia de Lisboa era a grande escola. Poderíamos ter insistido neste ponto e tentado balizar a data extrema superior para apurar a sua cronologia, pelo menos correspondente à empreitada, já possivelmente em ambiente gótico. Mas tal preciosismo já não é do âmbito da presente dissertação, e assim se constatou, mais uma vez, a importância que Sintra teve na arte românica portuguesa, acompanhando a vaga construtiva dos primeiros templos cristãos do Portugal reconquistado, em particular, sob a influência formal de Lisboa.

A igreja de São Martinho manuelina e a proposta de reconfiguração

Na sua notável monografia sobre Sintra, Vitor Serrão¹⁰⁶ quando nos fala das remodelações na vila durante a época manuelina, só refere a igreja de Santa Maria de Sintra. Fá-lo por vários motivos: evidência de vestígios, por ser Monumento Nacional, por ter sido consagrada por uma História da Arte medievalizante como “a melhor” de todas as igrejas de Sintra, urbanas e rurais, etc. No entanto, outras igrejas foram remodeladas a partir do reinado de D. Manuel I (1495-1521). O ano de 1505 é a data mais provável para o início dos trabalhos, por abundância de mestres pedreiros, pois é a data a partir da qual o rei começa obras em grande escala no Paço, com a construção do corpo ocidental, ao qual é adossado o torreão da Sala dos Brasões (1508) e, mais tarde, o corpo oriental (1517). Além disso, a importância da vila acresce nesta época com a concessão de outro foral.

A igreja de São Martinho pode ter entrado nessa reforma, como evidencia a arqueologia da arquitectura, sobretudo devido à existência da cartela com as armas de D. Manuel I, demonstrando a influência directa do rei. Inclusive, ainda existem as partes inferiores dos cunhais oblíquos caracteristicamente tardo-góticos e manuelinos, subsistentes nas igrejas de Santa Maria e de São Pedro de Penaferrim. Foram necessários ao suporte da larga abóbada ogival manuelina, cujos pedaços dos vários elementos de arquitectura foram encontrados nas paredes.

Sabe-se, ainda, que Sintra desempenhou um papel importante como centro de atracção dos protagonistas do Renascimento em Portugal. Mas as referências e os estudos são

¹⁰⁶ SERRÃO, 1989, p. 46.

geralmente pontuais, pouco articulados, sem uma lógica de continuidade. E a igreja de São Martinho tem estado longe de ser encarada como peça paradigmática desse processo, seja a nível local seja a nível nacional.

A descrição formal da sua fachada, atrás desenvolvida, oculta, no entanto uma estrutura interior bastante complexa, e muito provavelmente só exequível na época quinhentista por um engenheiro-arquitecto, pois não se baseia apenas na lógica gradual de suporte de abóbada sobre arquitrave ou arco, e destes, sobre cunhais, pilastras ou colunas. O seu significado constitui, como procuraremos demonstrar, um dos marcos estilísticos mais eruditos do Renascimento e o modo como ele se desenvolveu em Sintra.

5 - As evidências renascentistas:

Um arco triunfal como fachada e as ligações a D. João de Castro

Neste derradeiro capítulo, vamos caracterizar a fachada da Igreja de São Martinho e entendê-la como corpo autónomo, tanto estética como estruturalmente. Vamos procurar, na História local nacional e internacional, associar, à sua definição cronológica, uma acção de mecenato que verosimilmente entronca com uma celebração póstuma da fama e do triunfo à maneira renascentista. Pelo caminho, a estátua de Santa Catarina em pedra de Ançã e a sepultura de D. Jorge Cabral, à entrada da Igreja de São Martinho, acabarão por ter também um entendimento próprio.

Uma fachada em forma de arco triunfal

Quando encaramos a fachada da Igreja de São Martinho de Sintra como corpo autónomo, herdeiro da antiga torre-*narthex*, hoje com altura até ao frontão e igual à da nave (cuja cénica subiu durante a reconstrução pombalina, retirando autonomia aos dois corpos justapostos), faz um certo sentido ler-se a estrutura, não do piso térreo para o mais elevado, mas inversamente. Isto porque toda a estrutura de pilastras pode ser lida como descarga de peso em função do campanário.

O campanário é interiormente quase semi-esférico, ou porque suporta um remate exteriormente facetado e octogonal, ou porque é ainda um vestígio de um coroamento em cúpula sobre o frontão anterior ao terramoto de 1755, com hipotética carga simbólica. Surpreende-nos que, a ser uma estrutura realizada após o terramoto, não tenha adoptado o sistema das trompas (com a passagem do quadrado ao octógono), mas a solução anterior, de paredes circulares, desenvolvida no Império Romano, e de que o Panteão de Roma é o exemplo máximo. As trompas, aplicadas nos cantos, foram desenvolvidas pela primeira vez no século VI na Igreja de Santa Sofia em Constantinopla e usadas de forma generalizada, em todos os zimbórios, sobretudo, a partir do Renascimento.

Por sua vez, esta estrutura de rotunda ou semi-esfera assenta numa abóbada de berço, que corresponde ao tecto do coro alto, sendo só perceptível interiormente. Esta abóbada de berço é contrafortada a Norte pela escadaria de acesso ao campanário e a Sul pela abóbada da Casa Forte. Ambas as estruturas correspondem aos vãos laterais da fachada principal e tanto as escadas como a Casa Forte assentam sobre as abóbadas do *narthex*. No caso da Casa do Forte e do tramo sul do *narthex*, as abóbadas são perpendiculares entre si e respectivamente nos sentidos Este-Oeste e Norte-Sul, conferindo resistência estrutural por travamento.

Resta-nos saber se o espaço no segundo piso do vão central da fachada (correspondente hoje ao coro alto, onde está um janelão rectangular ao alto), bastante desarticulado com o conjunto e com um tipo de pedra diferente da pedra das pilastras, evidenciando ser posterior, foi outrora aberto ao exterior, à maneira de varandim, varanda ou terraço, bastando para isso recuar a parede agora alinhada com a fachada. Não seria essa uma estrutura estranha à arquitectura portuguesa, experimentada, sobretudo no Românico, na Sé Velha de Coimbra, na Sé de Lisboa, na Sé de Évora, e, no Gótico, no Mosteiro da Batalha.

Procurando uma filiação para a actual estrutura (e não o decoro), constituída por uma fachada renascentista com configuração de arco triunfal e vãos rectos, encontrámos semelhanças em obras albertianas. No século XVI, época em que situamos esta fachada, o modelo do Templo Malatestiano, Catedral de Rimini (**Fig.208**) é um modelo erudito do *Quattrocento* italiano de que a igreja de Sintra poderia ter recolhido inspiração. Mas afastamos a hipótese de ter tido esse modelo de arcos sobrepostos por uma simples evidência ocorrida em Sintra: a ter sido fechado o janelão do primeiro andar, a remoção dos rebocos durante as obras revelaria uma falta de cozedura das alvenarias ao longo do arco da anterior abertura em varanda, o que não se verifica nas fotografias da retirada dos rebocos (**Fig.89**) durante as obras de 1989.

Procurando uma filiação para a actual estrutura (e não o decoro), ela aproxima-se antes da concepção de fachada em arco triunfal concebida por Leone Battista Alberti para a Igreja de Santo André em Mântua (**Fig.249**), protótipo do género para a arquitectura do Renascimento. Não existe diferença nas proporções entre os dois templos, com excepção do arco do vão central de São Martinho, que, para se assemelhar a Santo André, bastaria não existir o pavimento do coro alto e a abóbada da cobertura deste estar

aberta à rua e não para o interior da igreja. A Igreja de São Martinho não teria coro alto, à semelhança de Santo André de Mântua, mas a não adopção desta opção pode justificar-se pelo facto da Igreja sintrense ser mais exígua que Santo André, tendo a conveniência de aumentar o espaço (um coro alto por ser colegiada), enquanto que a igreja italiana é uma grande igreja de planta de cruz latina, onde não falta espaço. Mais uma vez, por isso, não acreditamos que tenha tido varanda ou terraço à maneira do Templo Malatestiano.

Por outro lado, considerando a sobreposição de duas estruturas em arco (vão central do pórtico sobreposto com terraço, para o que bastaria rasgar a já referida parede central da fachada), a estrutura seria uma simbiose entre a fachada em arco triunfal de Leon Battista Alberti em Santo André e a sobreposição de arcos como o mesmo arquitecto realizou no Templo Malatestiano.

Em ambos os casos, é de admitir pela análise de modelos análogos que os três vãos da fachada da Igreja de São Martinho fossem rematados por um frontão, que existe parcialmente existente no vão central, sem continuidade nos vãos laterais. Mas de que resulta uma concepção em termos estéticos, estruturais e proporcionais, semelhante ao modelo de Santo André em Mântua (**Fig.249**).

Não estando identificada no actual território português qualquer estrutura que siga o modelo albertiano (embora tenhamos de contar na fortaleza de Mazagão, com o caso da Igreja de Nossa Senhora da Assunção), esta teoria pode parecer à primeira vista, destituída de fundamento. Mas iremos ver, mais à frente, as eventuais relações entre os empreendimentos de Mazagão e Sintra. A configuração que foi dada à torre-*narthex* nunca se terá realizado antes do reinado de D. João III, sendo esse período uma baliza cronológica para a nossa busca de razões verosímeis que justifiquem a existência de uma estrutura constituída em arco triunfal.

De salientar que, por comparação com estruturas homónimas da mesma época e, em particular, com alguns dos seus elementos arquitectónicos (embasamento da Igreja do Mosteiro dos Jerónimos, pilastras da Sé de Leiria, da Igreja de Santa Maria de Estremoz e, em Évora, da Paroquial de Santo Antão, do Espírito Santo do Colégio da Companhia de Jesus e da paroquial de São Mamede (**Figs.234 a 238**), podemos datar esta estrutura, com segurança, dos meados do séc. XVI. Neste tempo e neste espaço avultam, por outro lado, as importantes personalidades de D. João de Castro, vice-rei da Índia, e seu filho

D. Álvaro de Castro, em torno dos quais a história dessa configuração triunfal pode fazer sentido.

Hipóteses para uma iniciativa de arquitectura laudatória – D. Álvaro de Castro e as homenagens ao pai, D. João de Castro

Após a morte de D. João de Castro, o seu filho varão, D. Álvaro de Castro, demite-se das responsabilidades de Capitão dos Mares da Índia e regressa a Portugal em 1549, vindo a ter problemas com D. João III, que o mandara permanecer em funções na Índia. Retira-se para Sintra e parte depois para Itália, estando em Roma já em 1551, onde se relaciona com os intelectuais da cúria (romana, em que se incluía o controverso Cardeal D. Miguel da Silva), gozando a fama dos triunfos do falecido pai. De regresso a Portugal, fixa-se em Sintra, onde, segundo Rafael Moreira:

«(...) continuava verdadeiramente obcecado em perpetuar a memória do pai, concluindo os jardins de Sintra e aí colocando as pedras orientais conforme as indicações precisas que este lhe deve ter deixado. Do mesmo modo fundaria, também sob seu encargo, o conventinho dos Capuchos na Serra de Sintra (1560)¹⁰⁷, a Igreja de São Pedro de Penaferrim (1565), e a capela tumular na igreja dominicana de Benfica, para onde os restos do vice-rei seriam trasladados de Goa em 1576, assim dando completa execução aos seus votos.

O convento da Serra de Sintra foi fundado com oito frades capuchos (vindos do Convento da Arrábida, e sob a invocação de Santa Cruz), por D. Álvaro de Castro, quando era Conselheiro de Estado e Vedor da Fazenda de D. Sebastião. Fê-lo em cumprimento de um voto de seu pai, nele se conservando a inscrição numa lápide da igreja alusiva às indulgências concedidas pela autoridade do Papa Pio IV a quem rezasse pela paz entre os príncipes cristãos, pela Santa Madre Igreja e pela alma de D. João de Castro.

Embora não comprovada documentalmente, a obra mais notável que se tem relacionado com essa obsessão evocativa do triunfo paterno são as já referidas *Tapeçarias de D. João de Castro*. Contudo, em todo este período e desde que regressa de Goa, D. Álvaro vive com dificuldades, conjuntura que se altera com o falecimento de D. João III em 1557 e o casamento com sua prima D. Ana de Ataíde, filha dos Condes de Monsanto (Senhores de Cascais) e neta dos Condes da Castanheira. Durante a regência de D.

Catarina e o reinado de D. Sebastião realiza uma brilhante carreira política e diplomática, procedendo, logo em 1559 à glorificação do pai pela encomenda das tapeçarias, como explica Rafael Moreira¹⁰⁸. Depois de mal amado por D. João III, o momento de glória de D. Álvaro prolonga-se, pois, pela regência de D. Catarina e o reinado de D. Sebastião.

Acrescentando o mesmo historiador terem sido os feitos da vitória após o cerco de Diu, ocorrido na véspera de São Martinho de 1546:

« imediatamente difundidos pela Europa de maneira quase oficial através de uma literatura “de actualidade” que revelava a um público ávido de notícias os últimos e mais sensacionais acontecimentos: (...). Era uma mitificação épica que, em última instância, deve ser atribuída aos desejos do próprio herói, movido pela ambição humanística da Fama, bem expressa na sua entrada em “triunfo à antiga” na capital indiana, e talvez, pelo exemplo, das tapeçarias da tomada de Tunes por Carlos V, a cuja elaboração esteve ligado. Mas a morte não o deixou colher os frutos de renome conquistado, e seriam os seus descendentes a exaltá-lo como paradigma das virtudes morais e governativas da expansão portuguesa. Um neto, o bispo D. Francisco de Castro (1574-1653), concluiu os jardins e a “villa” rústica da Penha Verde, além de lhe erguer em S. Domingos de Benfica, o mausoléu digno de um rei (1644) e encomendar a Jacinto Freire de Andrade a laudatória “Vida de D. João de Castro” (Lisboa, 1651). Outro neto, D. Fernando de Castro (1568-1641), embalado na mesma devoção familiar e pela prosápia do sangue vice-real, organizou os

¹⁰⁸ MOREIRA, Março de 1993, p. 98. O autor diz-nos que “Encontramos D. Álvaro pela primeira vez nomeado para uma missão de confiança régia em meados de 1559. Tratava-se de uma embaixada extraordinária motivada pela morte trágica de Henrique II de França. Na sequência da paz de Cateau-Cabrésis, entre Habsburgos e Valois, a escolha era acertada: diante de uma Europa enfim reconciliada, convinha impressionar os poderes emergentes da nova conjuntura com a imagem dum Portugal como grande potência, campeão da Cristandade coroado de direitos inquestionáveis aos seu domínio marítimo e asiático; e ninguém melhor para tanto do que o herdeiro das virtudes militares de D. João de Castro e da melhor tradição épica portuguesa.

A missão era tanto mais delicada quanto se discutia ainda a possibilidade do casamento entre o velho imperador Habsburgo Fernando II e a infanta D. Maria, que acabara de receber da mãe a imensa fortuna que esta possuía em França, após o encontro entre as duas e a rainha Maria da Hungria, na fronteira luso-espanhola no início de 1558, e de quem se dizia à boca pequena que ansiava por ser imperatriz “nem que fosse por uma hora” (Cfr. Maria do Rosário Themudo Barata, *As regências na menoridade de D. Sebastião*, I, 1992, p.258): uma excelente ocasião, note-se, para encomendar em Bruxelas as tapeçarias do triunfo de Goa, tal como pela mesma altura ela encomendaria uma cópia das de Tunes. Infelizmente nada sabemos do papel de D. Álvaro nestes eventos, nem sobre uma sua eventual ligação aos propósitos de “diplomacia paralela” da Infanta. (...)

Estava no auge do poder quando ao acompanhar D. Sebastião numa viagem de inspecção militar pelo Algarve, faleceu subitamente perto de Sagres, a 29 de Agosto de 1575. Como diz Jacinto Freire de Andrade – e não temos razões para colocar em dúvida - “entre cargos tão grandes, acabando valido, morreu pobre”. Uma razão a mais para acreditarmos que, se foi ele o inspirador, não foi com certeza o encomendante directo da preciosa série de tapeçarias hoje guardado em Viena. No seu discurso épico e moralista sobre a guerra, e abundância de fios de ouro e prata, esta mais provavelmente terá sido um presente régio de alto prestígio nacional executado na Flandres em 1558-60”.

arquivos e enriqueceu as colecções da Penha Verde, e tentara já publicar a vida e obra completa do ilustre avô, num manuscrito inédito de que publicamos o relato do “triunfo” de 1547 (sic) em Goa, o mais minucioso e fidedigno que conhecemos”¹⁰⁹.

Tendo em conta toda uma conjuntura histórica, criada sobretudo pelo triunfo de 1546, que inclui a entrada triunfal à *antiga*, as coincidências das vitórias e das venerações a Santa Catarina e a São Martinho, a fama, o prestígio, as biografias, as laudatórias, as crónicas, as encomendas, a persistência da memória na família ao longo de três gerações, a fortuna crítica póstuma, etc., legítima e fundamenta a hipótese da realização de um corpo autónomo em forma de arco triunfal a partir da estrutura que conhecemos por Duarte d’Armas da fachada de São Martinho de Sintra.

Vivia-se uma época em que parte do mecenato incidia na remodelação de igrejas paroquiais, como também assinala Rafael Moreira¹¹⁰, o que constitui outro argumento de sustentação desta ideia, já que, inclusivamente, D. Álvaro de Castro reconstruiu e ampliou a Igreja de São Pedro de Penaferrim em 1565¹¹¹ – apesar de o interior manter uma nave única gótica e abobadada. Embora não tenhamos aprofundado o assunto, não identificámos ali qualquer estrutura atribuível à segunda metade do século XVI, já que a

¹⁰⁹ Ib.

¹¹⁰ A enumeração começa “logo em 1528, com a Igreja da Atalaia, dos Meneses de Cantanhede, bem atribuída pelo padre Nogueira Gonçalves à traça de João de Castilho e ao cinzel de João de Ruão, (...) as igrejas de Santo Quintino junto a Sobral de Monte Agraço, com data de 1530 no portal, de carácter ainda híbrido, fruto do mecenato dos Silveiras, ou a matriz de Sesimbra, (datada de 1534 mas começada no ano anterior), do mestre Santiago D. Jorge.

Mais avançadas são as paroquiais de Castanheira do Ribatejo (datada de 1532), dos Ataídes, condes de Castanheira; a elegante Nossa Senhora da Piedade da Merceana (1535 no arco triunfal), do herdeiro de D. Isabel de Sousa, viúva do alcaide de Óbidos e irmã do arcebispo D. Diogo de Sousa; e a de S. Pedro de Dois Portos (1535-40?) junto a Torres Vedras (...). A elas devemos juntar a obra prima do grupo, a Igreja do Milagre em Santarém (datável de 1536), de Saldanhas e D. João de Castro (...) bem como o acrescento da nave da matriz de Marvila nessa mesma cidade (1540-45) atribuída ao próprio Castilho (...).

O movimento propagou-se para o interior do Ribatejo, com a matriz de Pedrogão Grande (datada de 1536, da autoria do pedreiro Jorge Brás), a de Santo Aleixo do Beco, em Ferreira do Zêzere, e a de Figueiró dos Vinhos, de que era senhor o pai de D. Diogo de Sousa; tendo o seu ponto alto na de Areias (c. 1540?), de João de Castilho, réplica da de Marvila. Prolongou-se nas misericórdias de Abrantes (1548), Sardoal, e de André Pilarte em Tavira, expressões já de outro tipo de clientela, municipal e mais “burguesa”; e atingiu a perfeição na paroquial de Almendra, em Foz Côa (1565), devida ao bispo de Lamego, uma das mais belas e completas igrejas do Renascimento português de linhagem tradicional. (...)

A encomenda aristocrática foi, pois, o motor de arranque da criação de um tipo de igreja renascentista “palatável” ao gosto e religiosidade nacionais, assim tornando irreversível a aclimação do novo estilo ao solo português.”

MOREIRA, Agosto de 1995, pp. 341-343

¹¹¹ Informação obtida no site do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU): www.monumentos.pt

igreja se caracteriza como templo de uma só nave abobadada com ogivas e nervuras secundárias manuelinas. A meio da nave, vê-se um fecho de abóbada com um escudo figurando a roda de navalhas de Santa Catarina usada por estes Castros – demonstrando a sua presença ou intervenção. A fachada e a torre são barrocas, reconstruídas após 1755, e as paredes interiores revestidas de azulejos azuis e brancos. Os revestimentos azulejares da nave são ilustrados por uma temática heráldica (armas do Cardeal Patriarca de Lisboa, D. Tomás de Almeida) e simbólica (as chaves de São Pedro). Os painéis figurativos de moldura rectilínea representam o ciclo evangélico-narrativo de São Pedro como Apóstolo e companheiro de Jesus, com a sua pregação missionária após a Ascensão.

No interior do templo, encontra-se ainda uma escultura gótica de São Pedro em pedra de Ançã, datada do século XV e oriunda da capela medieval de São Pedro de Canafermim no Castelo dos Mouros (e de que, com muita pena, não foi possível obter imagem, nem comparar com a homóloga imagem lítica de Santa Catarina da Igreja de São Martinho).

A continuidade da afirmação do prestígio. O Panteão dos Castros em Benfica

Parecerá leviano pretender resumir em poucas páginas os empreendimentos que várias gerações deste ramo da família Castro realizaram para afirmar o seu prestígio, mas é importante perceber a continuidade da celebração da fama iniciada com D. Álvaro de Castro.

Em Agosto de 1574, nasce em Lisboa D. Francisco de Castro, terceiro filho varão de D. Álvaro de Castro, Vedor da Fazenda de D. Sebastião, e de sua mulher, D. Ana de Ataíde – sendo a ele que se deve a iniciativa da construção do panteão familiar dos Castros. Em 1644, enquanto Inquisidor Geral do Reino, celebra um contrato com o convento de São Domingos de Benfica para que pudesse edificar uma capela para panteão familiar e sob a invocação de *Corpus Christi*. Como contrapartida, o Inquisidor Geral compromete-se a construir a casa do noviciado necessária ao convento e para a qual já não existia capital financeiro disponível. D. Francisco de Castro empreende ainda, também nesse

local, a edificação de um palácio destinado ao seu cargo e aos futuros Inquisidores Gerais.

A capela do *Corpus Christi* estava assim integrada num complexo arquitectónico adossado ao grande convento de São Domingos de Benfica, com a casa do noviciado e o Palácio dos Inquisidores. Na atenta expressão do cronista dominicano Frei António da Encarnação, era *um convento dentro do convento*¹¹². A 28 de Julho de 1648, a capela é então consagrada ao *Corpus Christi*. Tiveram de se efetuar algumas trasladações, e é interessante reconhecer que a mais antiga foi a de D. João de Castro, como se tivesse sido o efectivo fundador da glória da família. Para além do fundador, aí foram sepultadas de imediato três gerações: D. João de Castro e sua esposa D. Leonor Coutinho, avós do fundador; D. Álvaro de Castro e D. Ana de Ataíde, sua esposa, pais do fundador; D. Violante de Castro e Frei Fernando da Cruz, ambos irmãos de D. Francisco de Castro. Nos séculos que se seguiram, a capela continuou a funcionar como mausoléu familiar dos descendentes dos Castros.

No interior, os arcosólios albergam túmulos cujos referentes foram os da capela-mor da igreja do Mosteiro dos Jerónimos – monumentais e marmóreos com forma piramidal, assentes sobre pares de elefantes cinzentos, também de mármore (curiosamente semelhante ao sintrense calcário de São Pedro...). Frei Fernando da Cruz, irmão do fundador, tem sepultura atrás do altar, assinalada apenas por uma lápide colocada no pavimento.

¹¹² Informação obtida no site do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU): www.monumentos.pt

O encontro com o significado do espaço – A relação de D. João de Castro com Sintra

D. João de Castro tinha uma relação com Sintra típica de um humanista do Renascimento com a sua *villa*. Sintra acolhia frequentemente a Corte portuguesa, pelo menos intensamente desde o século XV, encontrando-se ali, segundo Rafael Moreira, «a maior densidade de villae renascentistas em todo o país»¹¹³, e o que se pode chamar um Renascimento cortesão.

Por seu turno, José Cornélio da Silva, arquitecto e historiador da Arte, e Gerald Luckhurst, arquitecto paisagista, afirmam que:

«A mais erudita das *villae* de toda a Serra é também a mais simples. D. João de Castro, 4º vice-rei da Índia, fidalgo de formação renascentista na sua formação ortodoxa *in virtù*, poderá ser considerado como o paradigma de varão clássico. A sua vida é a própria exaltação dos cânones classicistas dos *virii illustrium* de Plutarco, envolvido em feras batalhas, de onde sempre saiu destacado por valerosos feitos e consagrado sempre vencedor. Nas horas serenas, era aturado estudioso dos clássicos latinos e dedicado às ciências, que abordava com autoridade. Foi aluno de Pedro Nunes, através do qual consolidou o seu saber, nomeadamente no que diz respeito à matemática e astronomia»¹¹⁴.

Quando se deslocou à Índia pela primeira vez, elaborou copiosa informação sobre o caminho e lugares cruzados, em estilo que denota até uma devoção pliniana. Servil devoto da causa lusitana, por largos anos cumpriu na Índia o lugar de vice-rei, e como única paga dos seus serviços bastou-lhe um pouco de terra em Sintra, situada entre penedos – o Monte das Alvéssaras –, onde só vingariam árvores como ornamento e que dessem sombra como único fruto. Nem desta dávida do rei tiraria o menor benefício pecuniário, parecendo seguir os passos de Horácio: “Mas ha em mim lealdade, e de engenho benigna veia, e o rico me busca sendo pobre; nada mais além disto aos Deoses rogo, nem bens peço ao amigo autorizado; com a única herdade do Sabino campo sou bastante afortunado»¹¹⁵.

Com devoção igual interpreta a Ode XV do Segundo Livro do lírico latino, deixando antes que sejam os seus méritos e virtudes a embelezar a urbe do que levantar oneroso monumento, fruto do orgulho e despertador de cobiça. Assim se consegue compreender a humildade da sua habitação na Quinta da Fonte d’El-Rei (hoje Penha Verde),

¹¹³ MOREIRA, 1982-83, p. 621.

¹¹⁴ Durante os Descobrimentos a Astronomia afirmou mais que nunca até então, pela utilidade na preparação das viagens, à realização de mapas, à estratégia militar, na definição de tratados entre países, na definição de domínios, etc.

¹¹⁵ HORÁCIO, Odes Apud LUCKHURST, 1989, p. 39.

constituída por simples casas térreas abobadadas que se integram na amálgama existente de construções.

Em 1542, levantou uma capela de pequenas dimensões, mas grande no saber que testemunha. Carregado de sugestões clássicas, o pequeno templo ergue-se a Nossa Senhora do Monte como tributo do seu profundo conhecimento.

IOANES CASTRESIS CV XX ANNOS IN / DVRISIMIS BELLIS IN VITRAQ MAURI / TANIA PRO CHRISTI RELIGIONE CON / SVMPSISSET: ET IN ILLA CLARISSIMA TVNE / TIS EXPUGNATIONE INTERFVISSET / ATQ TANDEM SINVS ARABICI LITORA / ET OMNES INDIAE ORAS NO MODO / LVSTRASSET: SED LITERARU ETIA MO / NIMENTIS MANDAVISSET: CHRISTI NUM / INE SALVUS DOMU REDIENS VIRGINI MA / TRI FANV EXVOTO DEDICAVIT / 1542¹¹⁶/ SALVOS, IRE / SVSCEPTIS / VOTIS, SAL / VOS / IRE / 1534¹¹⁷ / SOLVTIS / VOTIS / SALVOS / REDIRE / SALVOS / REDIRE¹¹⁸

Se as lápides espelham a devoção de D. João de Castro, os seus gestos não menos provam uma perfeita harmonia com as sugestões mitológicas das *Metamorfoses* de Ovídio, bem como atestam o seu culto da simplicidade e moderação de Horácio¹¹⁹.

Os autores citam ainda, significativamente, uma passagem de Alberti para justificar a planta circular da capela-templo:

«É manifesto que a Natureza se delicia particularmente com as figuras redondas, pois que encontramos na maior parte das coisas que foram geradas, feitas ou dirigidas pela natureza, a forma redonda. Porque terei de insistir nas estrelas, árvores, animais, os ninhos dos pássaros, ou outras partes da criação, a quem ela destinou a forma geralmente redonda?»¹²⁰.

Não foi possível medir a capela da quinta, embora fosse interessante investigar uma hipotética equivalência dimensional no coroamento da fachada da Igreja de São Martinho. A capela é geralmente atribuída a Miguel de Arruda, existindo, no seu

¹¹⁶ Tradução de Francisco Costa: “João de Castro, que consumiu vinte anos em duríssimas batalhas nas duas Maurítânias em prol da religião de Cristo, e que depois não só percorreu as praias do golfo Arábico e todas as costas da Índia, mas ainda as consignou nos seus escritos, ao regressar à Pátria, são e salvo pela graça de Cristo, à Virgem Mãe dedicou este templo votivo. 1542” Apud LUCKHURST, 1989, p. 134 Nota 34.

¹¹⁷ Tradução de Francisco Costa: “Ireis salvos feitos aos votos ireis salvos. 1543” Apud LUCKHURST, 1989, p. 134, Nota 34.

¹¹⁸ Tradução de Francisco Costa: “Cumpridos os votos voltareis salvos. Voltareis salvos” Apud LUCKHURST, 1989, p. 134, Nota 34.

¹¹⁹ LUCKHURST, 1989, pp. 38-40.

¹²⁰ ALBERTI, Leone Battista, Os Dez Livros de Arquitectura, Livro VII, cap. IV, Apud LUCKHURST e SILVA (1989) p. 134 Nota 36.

interior, seis colunas adossadas à parede, um querubim no centro da cúpula, bem como uma Sagrada Família “em boa escultura italiana da época”¹²¹ no altar.

Uma via da eventual penetração do modelo de Mazagão em Sintra – A relação de Miguel de Arruda com D. João de Castro

As relações de confiança entre o engenheiro-arquitecto Miguel de Arruda e D. João de Castro recuarão, pelo menos, ao início da década de 1540 e ao empreendimento de Mazagão. Sobre a importância deste último, especialmente estudado por Rafael Moreira diz-nos o mesmo historiador:

«(...) alguns troços de Mazagão constituíam novidades absolutas – atribuíveis, sem dúvida, ao traço ou ideias deixadas por Benedetto da Ravena – que iriam renovar o estilo do velho mestre»

Referindo-se depois ao traçado urbano, à Praça do Terreiro, à Igreja matriz da Nossa Senhora da Assunção:

“um edifício de dimensões modestas que tem passado despercebido (...), mas que constitui nada menos que uma réplica fiel e simplificada do modelo fixado por Alberti na Basílica de Santo André de Mântua. (...) se abstrairmos da pesada torre que a esmaga visualmente (um inestético acrescento dos missionários espanhóis do século passado, já que a igreja originalmente, por razões de defesa, não tinha torre), e das camadas de reboco amarelo com que há poucos anos cobriram as suas paredes e as próprias cantarias, teremos aí uma estrutura inquestionável de linhas, com a sua fachada em rectângulo áureo sobrepujada por frontão triangular e decorada com um apainelado [vãos cegos compartimentados com painéis lisos] de belo efeito, criando a sugestão de pilastras e dos tramos rítmicos que caracterizam a igreja de Mântua. É um desejo que apenas Benedetto podia ter realizado, actualizando recordações antigas; mas que não deixaria de tocar fundo na sensibilidade de Castilho, ao executá-lo.

Esta igreja de ampla nave única com capelas laterais, estava já coberta em madeira na década seguinte, devendo-se, por conseguinte, atribuir a Castilho o essencial da sua construção. São, de resto, iniludivelmente castilhianas as molduras de perfil sinuosas das frestas da capela-mor (idênticas às janelas do refeitório de Tomar) bem como o traçado do arco cruzeiro: sinal de que o mestre não se preocupou com a ordem régia de executar mecanicamente o desenho do italiano, mas trabalhou sobre ele e modificou-o, modificando-se ao mesmo tempo»¹²².

¹²¹ LUCKHURST, 1989, p. 41.

¹²² MOREIRA, 1991, pp. 547 a 549.

Conclui, dizendo:

«(...) o pesadíssimo esforço para a construção dessa “cidade ideal” renascentista de Mazagão – a primeira experiência do género feita fora da Europa – não foi, assim, apenas um desafio às suas energias físicas, mas um verdadeiro repto intelectual»¹²³.

De facto, este processo contribuiu para a construção e a formação humanística do “arquitecto”, que, segundo Rafael Moreira, era:

«(...) um termo que só então começava a tornar-se corrente, sendo já usado em 1547 por D. João de Castro sem necessidade de explicá-lo, ao invés do que sucedia em 1539 com o embaixador português em Itália¹²⁴.

Com efeito, a década de 1540 é na verdade um momento de renovação. João de Castilho, de regresso a Portugal em 1542, já encontrava essas mudanças, para as quais tinha contribuído a introdução de tratados de arquitectura durante a sua ausência (como o *De Architectura* de Vitrúvio e as *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo). De idade bem madura, Castilho introduziu no seu trabalho uma verdadeira revolução, adoptando por completo os princípios renascentistas após a experiência de Mazagão. Como assinala Moreira:

*(...) já passava dos sessenta anos bem conservados e viveria ainda mais dez, quando, no verão de 1541, foi enviado de urgência a Mazagão com o fim de aí erguer já não uma fortaleza roqueira mas toda uma cidade-fortaleza, para servir de último reduto ao domínio português (...) encarregando o Infante D. Luís de reunir uma junta de arquitectos e peritos militares para discutirem sobre o modo de construir essas fortalezas à semelhança das que se fazem em Itália, tendo Francisco de Holanda, recém chegado de Itália contribuido com desenhos e um projecto inexequível. O papel essencial coube a Miguel de Arruda representante da família mais tradicionalmente ligada à engenharia militar e filho de Francisco de Arruda (...)*¹²⁵.

A tentativa – algo tardia, como, desde 1534, advertira o Infante D. Fernando – para acertar o passo com o que de melhor se vinha fazendo no campo da arquitectura militar, sobretudo em Itália, encontrara no Infante D. Luís um defensor entusiasta. Especialmente após a sua triunfal participação ao lado do Imperador Carlos V na conquista de Tunes, em 1543, em que teve papel de vulto o engenheiro italiano Benedetto da Ravena (activo entre 1510 e 1555). Não admira, assim, que tenha sido a este, então a residir em Sevilha, que se recorreu em 1541 para executar os desenhos que

¹²³ Id., p.549.

¹²⁴ Id., p. 550.

¹²⁵ Id., p. 542.

ninguém em Portugal estava habilitado a fazer. Obtida a autorização do Cardeal Tavera, que governava a Espanha como regente na ausência de Carlos V, e, por intermédio do feitor português na Andaluzia, logo em Maio desse ano, foi Miguel de Arruda ao encontro de Benedetto ao porto de Santa Maria, junto a Cádiz, tendo ambos partido daí para Ceuta.¹²⁶

«A 25 de Maio chegavam a Ceuta, tendo Benedetto de retornar a Espanha por causa das fortificações que fazia em Gibraltar; mas em fins de Julho voltava a reunir-se com Arruda para irem juntos a Mazagão onde esperaram a chegada de João de Castilho (...). Ao ir em finais de Agosto com Miguel de Arruda a Azamor e Safim – logo evacuadas por não oferecerem condições de defesa – Benedetto deixava definidos os planos para a grande fortificação abaluartada de Mazagão (que seria oficialmente fundada como vila pelo Capitão Luís de Loureiro a 1 de Agosto de 1541) ficando Castilho encarregado de erguê-la no mais curto espaço de tempo»¹²⁷.

Desse colóquio de arquitectos de alto nível conhecemos apenas os resultados, mas não é difícil imaginar o clima de enorme responsabilidade que o rodeou, bem como o impacto que terá tido sobre Castilho o convívio e o intenso trabalho intelectual, quer com a geração mais jovem (representada por Torralva e Miguel de Arruda), quer, e sobretudo, com o engenheiro transalpino formado na tradição italiana central¹²⁸.

Não pretendemos aqui determinar com rigor a autoria do desenho da fachada renascentista de São Martinho, mas apenas identificar um grupo de personalidades que o poderiam ter realizado. Nesse contexto, Miguel de Arruda assume algum protagonismo.

No seu estudo monográfico sobre Sintra, Vítor Serrão resume as coisas do seguinte modo, numa frase:

«O Renascimento em Sintra – cujo mais destacado mentor é D. João de Castro e, no plano da realização artística, Chanterene e Holanda – (...)».

Chanterene caracteriza-se essencialmente por ser um escultor de micro-arquitecturas de vocabulário renascentista: mesmo a fachada da Igreja da Graça em Évora, da sua autoria, tem a plasticidade escultórica forte e um contraste brilhante com o corpo do

¹²⁶ Id., p. 543.

¹²⁷ Id., p. 544.

¹²⁸ Id., p. 545.

convento, concebido por Miguel de Arruda – obras realizadas entre 1532 e 1540¹²⁹, posteriores ao retábulo de Chanterenne no Convento da Pena em Sintra (1529-1532).

Vitor Serrão não menciona nenhum Arruda como figura proeminente do Renascimento sintrense, embora a fachada da Igreja de São Martinho se aproxime mais da obra de um engenheiro-arquitecto, à maneira da arquitectura militar dos Arrudas, do que a de um escultor-arquitecto, como Chanterenne. Além disso, é bem conhecida a ligação entre Arruda e D. João de Castro (para quem terá realizado uma capela, como se verá).

Por outro lado, Francisco de Holanda, não possui nenhum desenho de igreja que se assemelhe a tal estrutura. Os edifícios dos seus desenhos são geralmente mais plásticos e decorados. Com pouca segurança, Serrão atribui-lhe algumas obras de Sintra: a Holanda: a ermida de São Mamede de Janas e seu *tempietto*, e a Capela de Nossa Senhora do Monte (1542), na quinta da Penha Verde, ordenada por D. João de Castro (dada geralmente a Miguel de Arruda).

Sousa Viterbo, no seu Dicionário, elabora uma síntese sobre Miguel de Arruda, hoje desactualizada, mas onde se reúnem dados importantes. O autor refere que o documento mais antigo que se conhece sobre Miguel de Arruda data de 25 de Junho de 1533, em que é nomeado mestre das obras do Mosteiro da Batalha, devido à renúncia de João de Castilho¹³⁰, decorrente da sua conhecida crise formal. A que se seguiria só quase dez anos depois, nova referência sobre Miguel de Arruda (de grande significado para o ponto de vista que defendemos neste trabalho) numa carta endereçada por D. Afonso de Noronha, Governador de Ceuta, ao Rei D. João III, a 7 de Junho de 1541. Entre outros aspectos sobejamente importantes, informa-se ali que Miguel de Arruda fora, com Benedetto de Ravena, visitar a fortaleza de Ceuta, relatando a aptidão de cada um¹³¹. Dois anos depois, Miguel de Arruda acompanhava D. João de Castro a Ceuta para examinar a praça¹³². A 5 de Fevereiro de 1543, é nomeado mestre das obras de pedraria e alvenaria dos Paços Reais de Santarém, Almeirim e Muge, por falecimento do seu irmão Pedro de Arruda. Numa carta de D. João III a D. João de Castro, escrita

¹²⁹ Id., p. 344.

¹³⁰ VITERBO, 1988 [1899], p. 66

¹³¹ Id., p. 67.

¹³² Id., p. 69.

em Almeirim a 8 de Maio de 1546, o rei manifesta o seu contentamento sobre o plano que o arquitecto debuxara para a fortaleza de Moçambique. A fortaleza fora recomendada pelo rei a D. João de Castro e a carta confirma que este conhecia bem Miguel de Arruda, *por ser tão pratico nestas cousas como sabeis*¹³³.

Sousa Viterbo considera que tal conhecimento tivera lugar em Ceuta:

«(...) como se prova do começo de uma carta do humanista André de Resende dirigida de Lisboa a 16 de Março de 1547 a D. João de Castro na qual refere que Mighel da Arruda, stando V. S. em Cepta, me deu os primeiros motiuos de desejar seruir V. S (....)»¹³⁴.

E, como se não fosse suficiente, insiste na ligação entre D. João de Castro e Miguel de Arruda, dizendo que:

«(...) como já vimos anteriormente, foi em 1543 que houve motivo de serviço official, que poz em contacto o eminente capitão e o distincto architecto.

Miguel de Arruda passou diversas vezes ao norte de Africa para examinar as praças que ali possuíamos.

Frei Luiz de Sousa (Annaes de D. João III, pag. 429) menciona uma carta do infante D. Luiz [um dos maiores amigos de D. João de Castro], a Lourenço Pires de Távora, em que lhe dá conta das razões que el-rei teve para largar Alcacer Ceguer, depois de ter fortificado o Seinal, que não tinha as necessárias condições de defesa. Auctorisaram este parecer D. Pedro de Mascarenhas e seu sobrinho D. João, que foram examinar o sitio com Miguel de Arruda e Diogo Teles, “grandes engenheyros”.

Lourenço António Mexia Galvão, na sua “Vida do famoso heroe Luís de Loureiro”, tratando do forte do Seinal, allude frequentemente a Miguel de Arruda, que classifica de insigne em architectura militar. Também se refere a João de Castilho e Diogo Telles»¹³⁵.

Outro ano importante na vida de Miguel de Arruda foi 1548, em que é nomeado mestre das obras dos muros e fortalezas, tanto do continente como do ultramar¹³⁶. Em termos de arquitectura religiosa, Sousa Viterbo só o menciona como:

¹³³ Id., p. 71.

¹³⁴ Id., p. 151.

¹³⁵ Id., p. 72.

¹³⁶ Ib.

«(...) arquitecto do convento de Sant'Anna, obra de pouco valor artístico, e cuja nomeada provém de ter dado abrigo na sua igreja aos ossos de Luiz de Camões. Colhemos esta circunstância no “Instrumento de concerto que em 21 de Julho de 1561 fizeram as Religiosas do mosteiro da Penitencia com o juiz, escrivão e mordomos da ermida de Sant'Anna”. Ahi se lê o seguinte trecho: “E mais declaração as ditas partes que a obra do dito mosteiro se fará conforme a traça que Elrey nosso senhor mandou fazer por Miguel de Arruda (...)»¹³⁷.

Sousa Viterbo nada nada diz sobre a obra de Miguel de Arruda em São Julião da Barra, nem a sua participação em arquitectura religiosa, acrescentando que terá morrido por volta de 1563, já que, a 25 de Outubro desse ano, o seu sobrinho Dionísio de Arruda é nomeado mestre de obras da Batalha, substituindo-o devido ao seu falecimento.¹³⁸ Se essa obra tão importante de engenheiro-arquitecto escapou a Viterbo, mesmo que ele tivesse sido autor de São Martinho, poucas seriam as possibilidades da sua identificação. Embora acreditemos que Miguel de Arruda, ou alguém muito próximo dele, tenha sido o responsável pela obra de São Martinho, tudo leva a pensar, atendendo à data do seu falecimento, que a mesma só tivesse sido realizada postumamente, ou seja, depois de 1563.

De grande semelhança com a fachada de São Martinho de Sintra, sobretudo nas pilastras e no remate, é a igreja de Estremoz, considerada por Paulo Pereira como uma das:

«(...) mais reveladoras da cultura arquitectónica e da especulação geométrica de tradição nacional e que terá sido construída entre 1559 e 1562, e encontra-se documentalmente atribuída por Vitor Serrão ao arquitecto Miguel de Arruda¹³⁹.

Em Santa Maria, a fachada é composta por quatro pilastras totalmente lisas e cada par delimita vãos laterais iguais ao vão central da igreja. Só os embasamentos diferem de São Martinho, assumindo já um gosto renascentista pleno, ainda não verificado sequer na cabeceira do Mosteiro dos Jerónimos de Lisboa (**Fig.225**). A empena incompleta parece pedir um frontão, de tal forma que tenha a altura a um quarto da altura das pilastras, para que toda a fachada se inscreva num quadrado perfeito; em princípio, semelhante ao que acontece em São Martinho de Sintra e noutras igrejas renascentistas, como a Ermida da Conceição em Tomar – com referente no tratado do milanês César

¹³⁷ Id., p. 74.

¹³⁸ Ib.

¹³⁹ PEREIRA, 2004, p. 127.

Cesariano (1475-1543) –, e a Igreja de Santo André em Mântua. Outro grande paralelismo com Sintra está na aplicação do capitel jónico com voluta em forma de balaústre, rara em Portugal, embora largamente usada por João de Castilho no Convento de Cristo em Tomar e por Arruda no interior de Santa Maria de Estremoz.

Ao falar-nos do tipo de igreja cripto-colateral, George Kubler diz-nos que

“a igreja do Espírito Santo, em Évora, foi iniciada em 4 de Outubro de 1566 pelo novo “Mestre de obras” indigitado para o Alentejo Manuel Pires [que foi discípulo de Miguel de Arruda]”¹⁴⁰

Inaugurada em 22 de Março de 1574. O seu risco simples e tenso, tal como a sua rápida construção e os seus materiais sóbrios, são um reflexo do Escorial, que se erguia nesta época sob a orientação de Juan Bautista de Toledo e, depois, de Juan de Herrera, quando aquele morreu, em 1569. A fachada de São Martinho evidencia esta tradição construtiva chã, dilatada pelas décadas da segunda metade de quinhentos, durante a qual pode ter havido uma importante empreitada.

Sobre a fachada posterior e por detrás da capela-mor, Kubler apenas nos diz que:

«A fachada noroeste lembra as fachadas poentes carolíngias ou românicas das igrejas do norte da Europa na Alta Idade Média, com torres sineiras geminadas que ladeiam a capela-mor, mas subordinada ao frontão. Juan Bautista de Toledo havia previsto originalmente torres semelhantes, que flanqueavam a capela-mor do Escorial, mas nunca foram concluídas e figuram apenas na planta»¹⁴¹.

O que de facto acontece neste alçado posterior é a realização parcial do que existe só perceptível a nível das estruturas interiores da fachada de São Martinho em Sintra. Sobre fachadas com *narthex*, Kubler refere que:

«(...) os arquitectos portugueses muito cedo empregaram um pórtico nártex inserido na igreja debaixo do coro alto. Como exemplo podemos apontar a Igreja de São Mamede (1566), em Évora, e Santa Catarina dos Livreiros, em Lisboa. A sua aplicação em Portugal é anterior à sua utilização na Igreja do Escorial e considerava que constitui uma derivação precoce e independente realizada pelos arquitectos portugueses a partir de fontes palladianas»¹⁴².

Por mais que se tente entender a genealogia formal da evidência quinhentista da Igreja de São Martinho e se a associe ao mecenato de D. Álvaro de Castro, a sua compreensão

¹⁴⁰ Espanca, 1959, p. 161 e 175.

¹⁴¹ KUBLER, 2005, p.85.

¹⁴² Id., p.160.

não ficará completa se for exclusivamente formalista. De seguida, procuraremos no ambiente social e ideológico do século XVI, em particular através do estudo da personalidade humanista representada por D. João de Castro, a formulação de uma hipótese sobre a realização de um arco triunfal associado ao mecenato do seu filho D. Álvaro de Castro.

Os triunfos de D. João de Castro

D. João de Castro nasceu em 1500 e é o paradigma de uma geração de humanistas do Renascimento, sobretudo portugueses e ligados aos Descobrimentos e às conquistas. Foi uma das figuras nacionais mais biografadas, interessando-nos essencialmente a última década da sua vida. Em 1541, estava em Ceuta com o capitão da cidade, D. Afonso de Noronha, quando recebeu a visita dos engenheiros e arquitectos Bento de Ravena (nome aportuguesado do italiano Benedetto de Ravenna) e de Miguel de Arruda.

Ficaram espantados com o estado lamentável das defesas da cidade e o capitão D. Afonso pediu ao arquiteto italiano que não divulgasse a ninguém a precariedade do sítio. Bento de Ravena é uma personalidade pouco conhecida, sabendo-se serem da sua autoria os baluartes do estreito de Gibraltar construídos quando ao serviço de Carlos V¹⁴³. Como engenheiro do Imperador, ali foi Francisco Botelho¹⁴⁴, outra personalidade pouco conhecida, convidá-lo em nome de D. João III para trabalhar com a coroa portuguesa.

Os arquitectos traçaram então um plano que, no dizer de Noronha, tornaria Ceuta inexpugnável. Encarregue das obras ficou o mestre Francisco Pires, o mesmo que se distinguiu na Índia e que tantos louvores mereceu a cronistas e até ao próprio D. João de Castro¹⁴⁵. Devido ao mau estado dos muros, ainda e anteriores à tomada em 1415, só

¹⁴³ DIAS, 1999, p.20.

¹⁴⁴ Nota BNL – Cód.1758, fl.95, fls.458-459; Cód. 1762, fls. 194-195; e Cód.1858, fl.84 Apud DIAS, 1999, p. 59.

¹⁴⁵ Id., p. 52.

em 1544, com Miguel de Arruda e na companhia de D. João de Castro, é que foi posto em prática o plano traçado¹⁴⁶.

D. João de Castro teve também pesada responsabilidade noutra questão militar sobre as praças marroquinas, concretamente sobre a decisão de abandonar Mazagão (actual *El Jadida*), que foi muito pensada. Francisco de Holanda chegou a realizar um projecto para a praça, que «(...) não passou de mais uma aventura frustrada do erudito humanista»¹⁴⁷.

Actualmente, existem só duas igrejas quinhentistas em Mazagão, destacando-se a de Nossa Senhora da Assunção, que muito nos interessa no âmbito desta tese, e a Capela de S Sebastião. Independentemente de outras mais, de que dá notícia D. Jorge de Mascarenhas numa memória escrita entre 1615 e 1619¹⁴⁸, tendo sido a maior delas a Igreja de Nossa Senhora da Luz¹⁴⁹.

Até ao reinado de D. João III, imperava uma política de remendos nas fortalezas portuguesas. Verificou-se que isso não resultava, pelo que o monarca decide investir na construção de grandes fortalezas à italiana, optando pragmaticamente por abandonar praças em África. Tendo em conta a sua personalidade, D. João de Castro está no momento certo e no sítio certo para ganhar um protagonismo crescente. Nas praças magrebina, destacam-se as intervenções de João de Castilho e Duarte Coelho¹⁵⁰. Em Mazagão, João de Castilho construiu a cisterna, escadas exteriores de acesso aos baluartes, aberturas de janelas nos pisos intermédios e a ampla entrada para o pátio da cisterna¹⁵¹.

Recuando à época de D. Manuel, havia já em Mazagão um templo em funcionamento em 1514, centro de toda a vida espiritual da fortaleza, dedicado a Nossa Senhora da Assunção. Segundo Pedro Dias que não restam dúvidas de que a capela da igreja manuelina, erguida no canto do primeiro recinto fortificado, (projectada talvez por um dos irmãos Arruda, não resistiu ao desenvolvimento de Mazagão e, particularmente, ao projecto de Benedetto de Ravena. Abreviando razões, este historiador conclui apenas

¹⁴⁶ BNL – Cód. 1758, fls 518-521; Francisco Marques de Sousa Viterbo, Dicionario...vol. 1, p.69. Apud Dias, 1999, p. 53.

¹⁴⁷ Francisco Marques de Sousa Viterbo, Dicionario...vol.II, pp.8-20 Apud Dias, 1999, p. 59

¹⁴⁸ DIAS, p.79.

¹⁴⁹ Id., p.80.

¹⁵⁰ Id., p.51.

¹⁵¹ Id., p.44.

que, em Julho de 1541, D. João de Castro foi a Mazagão com Miguel de Arruda e João de Castilho para delinear a fortificação abaluartada, que D. João III desejava inexpugnável. Foi levantada por 1500 operários e sob a direção do construtor biscainho, no lugar escolhido por Diogo de Torralva.

Mas há ainda um outro aspecto, tratado por Pedro Dias, que interessa especialmente ao nosso problema sobre o modelo de fachada de São Martinho de Sintra. Se é certo que o arquitecto italiano rapidamente regressou às suas responsabilidades em Espanha, não duvidamos que o aspecto que a igreja de Nossa Senhora da Assunção hoje apresenta se deve à execução de um seu projeto. A erudição do prospeto e a repartição inteligente dos seus espaços mais não são do que a aplicação simplificada das propostas classicizantes de Leon Battista Alberti, materializadas em Santo André de Mântua.

As anotações estilísticas de Castilho notam-se em pormenores também visíveis em Tomar – obra que João de Castilho interrompeu para socorrer a urgência de Mazagão, como as frestas da capela-mor e a molduração feral do arco cruzeiro. A existência de detalhes característicos de João de Castilho e comuns ao Convento de Cristo de Tomar podem significar que o arquitecto não cumpriu as determinações régias de fidelidade ao projeto inicial. Embora muito provavelmente se trate de uma obra sem planos de pormenor e de que apenas havia as grandes linhas, o que era comum ao tempo¹⁵². Neste sentido, porque não pensarmos que os capitéis de balaústre do campanário da Igreja de São Martinho, tão ao gosto de Castilho, possam documentar a sua intervenção (embora sejam evidentemente um reaproveitamento, dado que, na década de 1760, não se usavam)?

Virgílio Correia considerava também que a mão do construtor da Igreja da Assunção de Mazagão era portuguesa, referindo que:

(...) o arco da capela maior é de um tipo característico do fim do século XVI, o aro rebordado de uma moldura que depois de ter indicado os ângulos na parte inferior se interrompe, num corte seco, na aresta viva da ombreira. As arcadas laterais são todas abrangidas superiormente por um único caixilho rectangular, numa disposição também usual nos séculos XVI e XVII (...)¹⁵³.

Descrevendo-a Pedro Dias como uma construção simples e clara, de plano retangular, nave única e capelas laterais nos flancos abrindo-se por um alto *narthex*, como o seu

¹⁵² Id., p. 80.

¹⁵³ CORREIA, Vergílio, *Três Cidades de Marrocos*, Porto, 1950, pp. 37-38 Apud DIAS, 1999, p. 80.

protótipo mantuano, mas de cobertura em madeira. Por baixo dos rebocos interiores, foram encontradas diversas lápides e, no chão, há um conjunto muito apreciável de campas de portugueses cujo espólio está a ser estudado.

Das lápides já conhecidas, três dão-nos informações sobre o padroado de capelas privadas sitas sobre os arcos no flanco da Epístola. Julgamos que quem primeiro as publicou foi Vergílio Correia – que, no entanto, não estava seguro de que fossem originalmente dali; e tinha razão para duvidar. A mais antiga diz:

PELA FE DE NOSA SNORA DA CONCEPÇÃO IDIFICOVA P.DA CINHA
FIDALGO DA CASA DEL REI NOSSO SÑOR ADAIL DESTA VILA ANO 1579.

A segunda está partida, mas pode reconstituir-se:

ESTA CAPELA DE S. FRANCISCO MANDOU FAZER JOÃO (CABRAL?)
CAVALEIRO FIDALGO DA CASA DEL REI NOSSO SENHOR NO ANO DE 1642.

No século XIX, por acção espanhola, foi acrescentada a torre-campanário que descaracteriza a morfologia arquitetónica do templo e que não devia estar prevista no projecto inicial, pelo menos com estas dimensões, pois, nos desenhos antigos – como no de 1802 – da Biblioteca Nacional de Lisboa – vê-se já uma torre, mas bastante mais baixa¹⁵⁴.

Associado aos últimos anos da vida de D. João de Castro esteve, como já assinalámos, seu filho, D. Álvaro de Castro, que o acompanhou bastante, a julgar pelas cartas entre ambos, tratando de assuntos variados. Em 1546, D. João encomenda-lhe uns brincos¹⁵⁵, e recomenda que D. Álvaro vá ver o sítio em que se devia construir a fortaleza de Rachol¹⁵⁶. O mais significativo desse gosto oriental foi o envio de estelas hindus para a Quinta da Penha Verde em Sintra. Nesse mesmo ano, já aí estavam colocadas, juntamente com outras, as de Baçaim e a tão citada pedra de Melinde¹⁵⁷. Denota-se assim o gosto pelo coleccionismo de peças exóticas, onde está implícito o alto nível cultural cosmopolita do vice-rei.

¹⁵⁴ DIAS, 1999, p.80.

¹⁵⁵ Mário Beirão Reis, *Ourivesaria Civil Indo-Portuguesa. As Salvas de D. João de Castro*, 1977, p.13 Apud Dias, 1999, p.32.

¹⁵⁶ Francisco Marques de Sousa Viterbo, *Diccionario... Vol.I*, p. 527 Apud DIAS, 1999, p. 32.

¹⁵⁷ Documentação..., Índia..., vol.I, pp.336-339 Apud DIAS, 1999, p.31.

Em 1547, os primeiros navegadores portugueses tocaram as ilhas do Japão. Durante o vice-reinado de D. João de Castro na Índia, entre 1545 e 1548, o prestígio e poderio de Portugal atingiu o seu ponto mais alto, contribuindo para isso a forte personalidade do fidalgo lisboeta¹⁵⁸. A eficácia da sua acção revela-se ainda maior quando pensamos que, após o seu governo, em 1549, não haveria mais de 6000 a 7000 portugueses na Índia¹⁵⁹.

O Vice-Rei tinha naturalmente assento em Goa, não a Lisboa do Oriente, simples capital, mas a *Roma do Oriente*, bastião triunfal da Fé cristã. O seu estatuto representava a autoridade suprema, quando não havia Governador, nas obras de cariz doméstico, militar, civil ou religioso¹⁶⁰. Na Índia, não governava grandes domínios territoriais, pelo menos durante longos períodos, mas era o senhor da guerra, do comércio e navegação na Ásia. Goa tornara-se a concretização da utopia sonhada por Afonso de Albuquerque, segundo Vice-Rei, na realidade vivida por D. João de Castro, quando da sua entrada na cidade por entre arcos triunfais, coroado de louros (daí “laureado”), arrastando os despojos de guerra de Diu, qual César após as campanhas da Gália¹⁶¹. Se esta era a forma de celebração de um triunfo contemporâneo, recuperada da antiguidade romana, essa acção podia ser perpetuada através da construção de arcos triunfais, a composição de odes poéticas e a realização de ciclos pictóricos; ou pela representação do triunfador sob a forma de César, como fez o Marquês de Santa Cruz, D. Álvaro de Bazán, em 1580, após a conquista de Portugal (**Fig.229**).

Sobre o triunfo romano diz-nos J. Ribeiro Ferreira :

“Desfile de um general romano vitorioso até ao templo de Júpiter e Capitolino, sujeito a regras rígidas e com carácter ritual. Parece ter uma origem etrusca mais tarde com influências helenísticas. Tratava-se de uma mescla de procissão e desfile que, formava no campo de Marte – fora do *promerium*, por a religião não permitir que o exército armado aí entrasse –, penetrava na cidade pelo *Fórum Boarium*, desfilava ao longo do grande circo pela Via Triunfal e continuava depois pela Via Sagrada e Forum até ao Capitólio. As portas dos templos estavam abertas, para que os deuses estivessem presentes no desfile. À frente caminhavam os magistrados e os senadores seguidos pelos tocadores de clarim. Os portadores dos despojos mais significativos tomados ao inimigos (estátuas, vasos de ouro e pratas, armas, moedas, representações simbólicas das regiões e cidades conquistadas e dos chefes vencidos, quando estes mesmos não figurem entre os cativos o desfile), as vítimas para os sacrifícios e sacrificadores e atrás os cativos

¹⁵⁸ DIAS, 1999, p.12.

¹⁵⁹ Id., p.13.

¹⁶⁰ Id., p.38.

¹⁶¹ Id., p.43.

algemados – que a princípio eram imilados publicamente, depois na prisão e, a partir da vitória de Paulo Emílio, em 167, era-lhes poupada a vida, sobretudo dos prisioneiros ilustres. Logo atrás dos prisioneiros ia o carro do general vencedor em que também seguiam os filhos. *Imperator* triunfante, ornado das vestes e dos símbolos de Júpiter (túnica e toga de púrpura bordadas a ouro, sandálias douradas, e ceptro de marfim encimado por uma águia, coroa de louro, era a verdadeira encarnação de Júpiter capitolino. Rodeavam o seu carro os ludiões, que dançavam ao som da lira e executavam diversas momices. Atrás do carro triunfal caminhavam os cidadãos romanos que o inimigo fizera prisioneiros e a vitória do general libertaram. Fechavam o cortejo os soldados vencedores, que cantavam composições poéticas aos chefes, em que se misturavam elogios e ditos satíricos. Durante o Império apenas o imperador tinha direito a celebrar o triunfo.”¹⁶²

Em 1597, D. Francisco da Gama, bisneto de D. Vasco da Gama, erigiu um arco triunfal **(Figª nº:)** em Goa, em memória do bisavô, para assinalar o centenário da descoberta do caminho marítimo para a Índia. Além do brasão real e da esfera armilar no pórtico de estilo maneirista e de desenho erudito de Júlio Simão, foi aí colocada uma estátua de mármore do Conde da Vidigueira, que viria a ser vandalizada em 1600 e substituída por outra em 1622. Uma lápide assinala o empreendimento, referindo o reinado de Filipe I, D. Francisco da Gama e o próprio arquitecto¹⁶³.

A grande devoção de D. João de Castro a São Martinho e a Santa Catarina

Em Goa, a desaparecida Capela de São Martinho foi uma das mais importantes da cidade, claramente visível num desenho de Huyghen van Linschoten, junto ao grande edifício do Hospital Real e abrindo para a Ribeira Grande. A sua origem está ligada à comemoração do triunfo de D. João de Castro em Diu, a 10 de Novembro de 1547, véspera de São Martinho, e à sua entrada triunfal em Goa. No local onde entrou na cidade, mandou então rasgar a porta que aí se achava, fazendo mais tarde um oratório em honra de São Martinho, origem da capela homónima. A lápide dessa capela está hoje

¹⁶² VERSNELL, H. S., *Triumphus. An inquiry into the origin, development and meaning of the roman triumph*, Leiden, 1970 Apud FERREIRA, S/data, pp. 132 e 133.

¹⁶³ M. J. Gabriel de Saldanha, *História da Goa, Política e Arqueológica*, vol. II, pp. 214-217 Apud DIAS, 1999, pp. 48 e 49.

exposta na Igreja de Santa Catarina. Também esta foi uma Igreja votiva, construída para celebrar a conquista de Goa no dia hagiográfico de Santa Catarina de 1510¹⁶⁴ (**Fig.220**).

Este facto, e outro que falaremos adiante, poderá explicar a existência de uma boa escultura renascentista de pedra de Ançã, representando Santa Catarina, conservada na Igreja de São Martinho de Sintra (**Fig.190**). Além da roda, atributo iconográfico da mártir, e que se tornou insígnia heráldica de D. Álvaro de Castro, nesta imagem uma cabeça mourisca aos pés da santa, numa provável alusão a Afonso de Albuquerque e à triunfo da conquista de Goa, e em homenagear o próprio D. João de Castro pelo seu triunfo de Diu, ambas cidades indianas primitivamente de cultura islâmica.

Diz-nos Pedro Dias que:

«(...) logo após a tomada da cidade, Afonso de Albuquerque mandou erigir a Igreja de Santa Catarina, a que chamavam Sé, antes da construção da definitiva catedral, em honra da mártir que viria a tornar-se a sua figura emblemática e protectora¹⁶⁵.

Era de início muito simples, mas, cerca de 1515, começa nova construção, agora de três naves com cruzeiro, três capelas de cabeceira abobadadas, com coro alto sobre a porta principal e com uma forte e pomposa torre sineira na frontaria, segundo descreve o vigário de Goa numa carta ao rei¹⁶⁶. A torre na frontaria era habitual em muitas igrejas da Índia portuguesa, como a do Rosário (**Fig.219**), também em Goa e ainda existente. Também pontualmente em Portugal existiu essa solução, como pensamos ter sido da Igreja de São Martinho de Sintra e no Mosteiro dos Jerónimos de Lisboa, a avaliar pelo corpo da fachada já derrubado. Mas, neste caso, temos um documento iconográfico que o demonstra (**Fig.224**). Em 1550, inicia-se nova e grande reforma em Santa Catarina de Goa, ordenada e paga pelo Governador Jorge Cabral, de que falaremos adiante.

Os factos que aludimos atrás sobre Santa Catarina, relacionados com a conquista de Goa a 25 de Novembro de 1510 (comemoração litúrgica de Santa Catarina de Alexandria), o lugar onde D. João de Castro teria sido armado cavaleiro, o nome da rainha viúva do Rei muito seu amigo, D. João III, para a qual encomendou peças orientais, podem explicar a existência da preciosa imagem de Santa Catarina, na Igreja de São Martinho de Sintra.

¹⁶⁴ DIAS, 1999, p 134.

¹⁶⁵ DIAS, Dezembro de 1998, p.68.

¹⁶⁶ *Documentação ...*, vol I, p. 252 Apud DIAS, Dezembro de 1998, p.68.

Admitindo-se tradicionalmente que D. João de Castro foi armado cavaleiro em Santa Catarina do Monte Sinai, ou seja, no próprio mosteiro egípcio, (notícia do pároco nas Memórias Paroquiais de 1758), recentemente, Borges Coelho verificou ter sido D. Álvaro de Castro armado cavaleiro nesse local: “foi armado cavaleiro em Toro, no Mar Vermelho, próximo do Mosteiro de Santa Catarina do Monte Sinai. Andava pelos 15, embarcara com 13”¹⁶⁷, como refere a inscrição laudatória sobreposta à entrada da Capela de Santa Catarina na Quinta da Penha Verde:

*D. ALVARUS DE CASTRO MAGNI D IOANNIS ORIENTIS INDIARUM PROREGIS FILIUS, AD MON / TEM SINAI MILITAE SINGULO EXORATUS SUBIECTIS ROTAE PRIMUM D. CATHARINAE GE / TILITIIS SUORUM STEMMATIBUS, SACELLUM HOC, GRATAM OB ILLUIS MEMORIAM, CONSTRUENDUM CENSUIT . / EPISCOPUS D. FRANCISCUS DE CASTRO FILIUS EX VOTO POSSUIT, ANNO CHRISTI M-D CXXX-VIII*¹⁶⁸

Entre os indícios do relacionamento de D. Catarina com D. João de Castro conta-se a proteção que este deu na Índia ao ourives ao serviço da Rainha, que para aí foi em 1547¹⁶⁹. Aprecidadora de peças exóticas, ela foi a mais importante colecionadora de ourivesaria e joalharia indianas, durante o século XVI, em Portugal¹⁷⁰.

A *História do Cerco de Diu*, escrita em 1556 por Lopo de Sousa Coutinho¹⁷¹ (1515 – 1577), humanista português e biógrafo de D. João de Castro¹⁷², não incluiu São

¹⁶⁷ COELHO, António Borges, *O Vice-Rei D. João de Castro*, “Biografias”, Editorial Caminho, Lisboa, 2003, p. 22 Apud CAETANO, 2005, p. 21.

¹⁶⁸ AZEVEDO, José Alfredo da Costa, “Litoral e Planície Saloia” in *Obras de José Alfredo da Costa Azevedo-III*, Câmara Municipal de Sintra, 1997, p. 233 Apud CAETANO, 2005, p. 21.

¹⁶⁹ *Documentação...*, vol.III, p. 500 Apud DIAS, 1999, p.302.

¹⁷⁰ Mário Beirão Reis, *Ourivesaria Civil Indo-Portuguesa. As Salvas de D. João de Castro*, Lisboa, 1977, p.13 Apud DIAS, 1999, p. 312.

¹⁷¹ O site In http://www.arqnet.pt/dicionario/sousacoutinho_lopo.html informa-nos: “Pai do ilustre escritor Frei Luís de Sousa. Era militar valentíssimo e também notável escritor.

N. em Santarém em 1515, sendo filho 8.º de Fernão Coutinho e de D. Joana de Brito, e neto do 2.º conde de Marialva, D. Gonçalo Coutinho.

Em 1533 partiu para o Oriente na esquadra comandada por Pedro de Castelo Branco. Militou debaixo das ordens de Nuno da Cunha, e esteve no cerco de Diu, praça comandada por António da Silveira, que no principio do cerco o encarregou da guarda das mulheres e crianças, que para não serem bocas inúteis, deviam ir buscar água, lenha, etc.

Foi Lopo de Sousa Coutinho que abriu a longa série de façanhas que neste cerco se praticaram, porque no dia 14 de Agosto de 1538, surpreendido com mais 14 soldados por uns 400 homens de Khodja Sofar, não

Martinho de Sintra. Se a obra da fachada triunfal tivesse sido executada antes de 1556, esta publicação certamente que teria falado dela. A mesma ausência se verifica em todos os biógrafos contemporâneos de D. João de Castro. Se a igreja tivesse sido feita em sua vida, muito provavelmente D. Francisco de Castro, autor da *Crónica do Vice-Rei D. João de Castro*, também sobre ela teria escrito.

Além do facto de, após o triunfo, a fortificação de Diu ter sido iniciada pelo baluarte de São Martinho (local onde antes de começarem as obras, D. João de Castro quis que se celebrasse uma missa)¹⁷³, escrevendo Pedro Dias a este propósito:

«Em 1548 foi levantada a Igreja de São Martinho de Diu, por iniciativa de António Gil e em memória da vitória de D. João de Castro sobre o rei de Cambaia. Este António Gil pagou a maior parte da obra do seu bolso, fez uma lápide alusiva à refrega e ao sucesso do vice-rei, e colocou também dois padrões sobrepujados por pelouros dos basiliscos dos mouros. De outro pelouro mandou fazer uma pia de água benta, tudo para fazer lembrar o valor daquele feito de armas.

Vítima de bombardeamentos, ficam hoje de pé os muros laterais e a abóbada da capela-mór. A estrutura é ainda a quinhentista, ou, pelo menos, de uma época em pleno maneirismo, com traçado bastante mais erudito do que o das outras construções da cidade, o que pode denunciar a traça de um engenheiro militar que estivesse de passagem e a quem fosse pedida. O portal, aberto axialmente, dada a organização espacial do templo, a cavalo sobre a muralha, mostra a tentativa de fazer uma ordem robusta, de cariz claramente castrense, no que foi contrariada pelo baixo-relevo do patrono e pela moldura que o cinge. Dentro há apenas uma pequena nave e uma capela mór a

só os repeliu, mas perseguiu-os até fora da povoação, sendo necessário fazerem-se-lhe sinais repetidos da fortaleza para ele voltar. Noutra ocasião fez uma sortida feliz e atrevidíssima; mandara-o António da Silveira com uns 100 soldados descer ao fosso, mas ele que tinha consigo apenas 85 homens, obedeceu da mesma forma, repelindo o inimigo, e desembaraçando o baluarte de Gaspar de Sousa, que estava sendo vivamente atacado. Muitas outras façanhas notáveis praticou ainda nesse famoso cerco, de que depois havia de ser historiador.

Voltando à pátria em 1545, encontrou morto seu irmão, e tomou posse da herança de seus pais. Nomeado governador do forte da Mina por D. João III, pouco tempo lá se demorou, e regressando a Portugal casou com D. Maria do Noronha, dama da rainha D. Catarina, de quem teve alguns filhos, entre os quais o célebre Frei Luís de Sousa. Foi homem muito erudito, bom matemático e filósofo, excelente latinista, e escritor distinto. Depois de voltar da Índia e da Mina, apenas exerceu em Portugal o lugar de capitão-mor da armada. A sua morte foi devida a um lamentável desastre. Estando na vila de Povos, no dia 28 de Janeiro de 1577, quando ia a apear-se dum cavalo em que montava, desembainhou-se-lhe a espada, e caindo sobre ela, enterrou a no peito de forma tal, que faleceu imediatamente. Foi sepultado na igreja do Salvador, de Santarém.

Escreveu: *Livro primeiro do cerco de Diu*, Coimbra, 1556. Traduziu em português as comédias de Píndaro, tragédias de Séneca, e a *Pharsalia* de Lucano, mas essas traduções não chegaram a ser impressas. Escreveu ainda *Empresas dos varões illustres da Índia. da Índia.*”

¹⁷² DIAS, 1999, p.136.

¹⁷³ *Crónica do Vice-Rei D. João de Castro*, Edição de Luís Albuquerque e Teresa Cunha Matos, Tomar, 1995, p. 341 Apud DIAS, 1999, p.138.

conformar a cabeceira; é aqui que está o elemento construtivo mais clássico, o abobadamento esquadrelado, de pedra, ainda renascentista, e totalmente ao gosto europeu»¹⁷⁴.

Que se saiba, D. João de Castro não investiu num ciclo figurativo onde celebrasse as suas façanhas, como era hábito desde o século XV (D. Afonso V e as *Tapeçarias de Pastrana*). Terá sido seu filho, D. Álvaro, que, segundo alguns investigadores (Rafael Moreira, Maria Antónia Quina Fernandes, etc.), terá encomendado a série das *Tapeçarias de D. João de Castro*, hoje em Viena. No entanto e dentro do seu espírito de humildade, quis homenagear também os Vice-Reis da Índia anteriores. A origem da galeria com os retratos dos Vice-Reis no Palácio dos Governadores de Pangim é assim descrita por Gaspar Correia nas *Lendas da Índia*:

«(...) o Gouernador – D. João de Castro – como era curioso de fazer cousas memoraveis que ficassem per sua lembrança, pereceolhe bem fazer alguma memoria dos Gouernadores passados. E chamou a mim Gaspar Correia, por ter entendimento em debuxar, e porque eu la tinha visto todos os Gouernadores que tinham gouernado n'estas partes; e me encomendou que trabalhasse por lhe debuxar per natural. No que ocupei com um pintor homem da terra, que tinha grande natural, o qual, pola enformação que lhe dei, os pintou de natural de seos rostos, que quem os primeiro vio em vendo sua pintura logo os conhecia. Onde também o gouernador se mandou pintar natural, assy armado como entrara no tryumfo. E todos em grandes corpos, y todos pintados em tavas, cada um apartado, assy em grandes corpos, e todos armados em cossoletes, e alguns nas próprias armas em que se armauã, e em cima roupas de seda pretas, com pontas y passamanes d'ouro, y muito louçãos, com suas espadas riquas, e acima de suas cabeças os escudos de suas armas. E ao pé de cada hum escreueo com letras douradas os seus nomes, com o tempo que gouernarão. E os mandou por na salla de suas casas, cubertos com paramentos (...)»¹⁷⁵.

É interessante a nota sobre a D. João de Castro se ter feito representar armado como na sua entrada triunfal, à romana, em Goa. Gaspar Correia terá pintado os retratos dos seguintes Vice-Reis: D. Francisco de Almeida, Afonso de Albuquerque, Lopo Soares de Albergaria, Diogo Lopes de Sequeira, D. Duarte de Menezes, D. Vasco da Gama, D. Henrique de Menezes, Lopo Vaz de Sampaio, Nuno da Cunha, D. Garcia de Noronha, D. Estevão da Gama, Martim Afonso de Sousa e do próprio encomendante – este último, actualmente no Museu de São Francisco de Goa.

Outra iniciativa importante que tem sido apontada no seu vice-reinado é o *Códice Casanatense*. Diz-nos Pedro Dias que *é o mais importante manuscrito ilustrado que se*

¹⁷⁴ DIAS, 1999, p. 147.

¹⁷⁵ NOTA32, Gaspar Correia, *Lendas da Índia*, vol. IV, pp.596-597, Apud DIAS, 1999, pp. 213 e 214.

*conserva executado na Índia durante o domínio português*¹⁷⁶ e terá sido, com grande probabilidade, encomenda de D. João de Castro. O códice, tratando dos povos desde a África até à China (exceptuando o Japão), tem sido erradamente datado de 1543, já que os primeiros japoneses só chegaram a Goa em 1548, e o segundo cerco de Diu, nele citado, só teve lugar em 1546.

“Leitor de Vitruvius e arquitecto amador, não sendo de estranhar, portanto, que desenhasse com facilidade”, como observa o mesmo historiador, desenhou ainda os seus famosos *Roteiros*, dos quais se conservam três: De Lisboa a Goa, escrito na sua primeira viagem em 1538, o de Goa a Diu, entre 1538 e 1539, e o do Mar Roxo, entre 1540 e 1541¹⁷⁷. Devemos sublinhar que D. João de Castro realizou a mais antiga representação iconográfica que conhecemos da cidade de Diu, que integada no seu *Roteiro de Lisboa a Diu*, (1538-1539)¹⁷⁸.

D. Jorge Cabral, 16º Governador da Índia e D. João de Castro

À entrada da Igreja de São Martinho de Sintra, encontra-se a sepultura de um certo Jorge Cabral, falecido em 1561 (**Fig.179**). Diz-nos a inscrição epigráfica *Sepultura de [...] Jorge Cabral e seus herdeiros faleceu no ano de 1561*¹⁷⁹.

Houve um D. Jorge Cabral Governador da Índia, pouco depois do vice-reinado de D. João de Castro, mas não apurámos em rigor as suas ligações aos Castros e a sua relação com Goa ou Sintra. Há um Jorge Cabral sepultado na Igreja de Nossa Senhora da Conceição (antiga Igreja de São Francisco) na Covilhã, com os irmãos D. Fernando e Diogo de Castro. O primeiro combateu em Arzila e o segundo chegou a ser Alcaide-Mor da Covilhã. Sabemos que Jorge Cabral governara a Índia entre 1549 e 1550, tendo falecido nesse ano.

Seria este o Jorge Cabral, sobrinho de D. João de Castro, filho da irmã deste, D. Joana de Castro e do seu marido, João Fernandes Cabral¹⁸⁰, trasladado da Índia para Sintra?

¹⁷⁶ DIAS, 1999, pp. 218 e 219.

¹⁷⁷ Id., pp. 219.

¹⁷⁸ “Roteiro de Lisboa a Diu, Obras Completas de D. João de Castro”, Obras completas de D. João de Castro, edição de Armando Cortesão e Luís de Castro, Coimbra, 1971, pp.1-163 Apud DIAS, 1999, p.43.

¹⁷⁹ Transcrito pelo autor para o português actual e com os respectivos desenvolvimentos.

Se assim fosse, era primo direito de D. Álvaro de Castro, e também hipotético interessado na celebração do triunfo do tio. O túmulo apresenta um escudo esquartelado, só legível nos dois primeiros quartéis. Um dos quartéis tem duas cabras passantes, antigo símbolo heráldico dos Cabrais – substituído, ainda no século XV, por uma prensa com fuso ao alto, aberto em rosca, o prato superior ou adufa.

D. João de Castro estava em Sintra quando o Rei, indeciso e perseguido por altos empenhos sobre a escolha do sucessor de Martim Afonso de Sousa, 13.º Governador da Índia, consultou o irmão Infante D. Luís, que aconselhou a sua nomeação. Chamado à Corte em Évora e nomeado por provisão datada de 28 de Fevereiro de 1545. D. João aceitou, beijando a mão do monarca, reconhecido pela honra, que não solicitara.

Levou consigo para a Índia os dois filhos D. Álvaro e D. Fernando, aprestando a armada, de seis naus grandes, em que se embarcaram 2.000 homens de soldo. A nau capitania era a *S. Tomé*, em que ia o Governador, assim chamada por evocar o apóstolo da Índia, sendo os outros capitães D. Jerónimo de Meneses, filho e herdeiro de D. Henrique, irmão do marquês de Vila Real, D. Manuel da Silveira, Simão de Andrade e Diogo Rebelo. É neste grupo que nos aparece também Jorge Cabral. A armada partiu a 24 de Março de 1545. D. João recebera a mercê da carta de conselho com data de 7 de Janeiro de 1555 e fizera testamento a 19 de Março, deixando como testamenteiros Lucas Geraldês, D. Leonor, sua mulher, e D. Álvaro, seu filho; instituiu o morgado na Quinta da Fonte d'El-Rei, em Sintra, denominada da Penha Verde.

A armada chegou a Goa em Setembro. Empenhado nos complicadíssimos negócios da administração da Índia, teve de pegar em armas contra o Haldão, por lhe não querer entregar o prisioneiro Meale, como o seu antecessor esteve resolvido a fazer. Haldão foi derrotado a duas léguas da cidade de Goa e viu-se obrigado a pedir a paz. Acabado o incidente, o ano de 1546 trouxe outro deveras gravíssimo, a guerra de Diu, promovida por Coge Çofar, que pretendia vingar a derrota sofrida, em que após sangrentos episódios os portugueses foram derrotados. D. João de Castro mandou novo reforço e, não contente com isso, organizou outra expedição por ele próprio comandada. Desta vez saíram vitoriosas as forças portuguesas; o inimigo teve de levantar o cerco e fugiu,

¹⁸⁰ João Fernandes Cabral casou com D. Joana de Castro, foi cavaleiro fidalgo da Casa de el-Rei D. Manuel, manteve todos os territórios mas o padroado da Igreja de São Julião de Azurara passou para a Coroa. Do casamento teve três filhos o primogénito que o sucedeu "Fernão Cabral" e o seu terceiro filho Jorge Cabral foi Governador da Índia.

deixando prisioneiros e artilharia. Para reedificar a Fortaleza de Diu, que, depois da vitória ficara derribada até ao cimento, D. João escreveu aos Vereadores da Câmara de Goa a fim de obter um empréstimo de 20.000 pardaus para as obras da reedificação. Esta carta, datada de 23 de Novembro de 1546, tornou-se célebre, pelo facto do rei mandar desenterrar o seu filho D. Fernando, que os mouros mataram nesta fortaleza.

Jorge Cabral participou, portanto, no triunfo de D. João de Castro, foi Governador da Índia e isso justifica a sua presença na entrada da Igreja de São Martinho.

Voltando a Goa, no interior da Igreja de Santa Catarina, uma lápide informa

“Aqui neste lugar estava a porta por que entrou o governador Afonso de Albuquerque e tomou esta cidade aos mouros, no dia de Santa Catarina, ano de 1510. Em cujo louvor e memória o governador Jorge Cabral mandou fazer esta casa, ano de 1550, à custa de Sua Alteza¹⁸¹

Também é nesta igreja que se conserva a lápide proveniente da Capela de São Martinho de Diu e alusiva ao famoso cerco de Diu¹⁸². Neste sentido, será este Jorge Cabral o mesmo que está sepultado à entrada da Igreja de São Martinho de Sintra e o verdadeiro protagonista da iniciativa da nova fachada?

Também é pela década de 1550 que vemos surgir a Igreja de Santa Catarina de Lisboa. Sobre ela informando Sant’Anna Dionísio:

“no extremo sul da Rua de Santa Catarina, ficava a antiga igr.[eja] de Santa Catarina, edif.[icada] em 1557 pela rainha D. Catarina, mulher de D. João III, que a doou à irmandade dos livreiros. Ampliada em 1572 e reconstruída em 1757, ardeu em 1835, sendo demolida depois”.¹⁸³

Contemporânea de todo este processo, a Igreja de Santa Catarina de Lisboa nada tinha de triunfante e era até bastante simples na sua fisionomia, como demonstram algumas vistas de Lisboa anteriores a 1755. Isto mostra o interesse mecenático da Rainha e a invocação à sua homenagem.

A quinta de D. João de Castro em Sintra, a Quinta da Penha Verde, tem dessa época a Capela de Santa Catarina. A razão da invocação nesse local não terá sido de todo esquecida, já que, nas Memórias Paroquiais, de 22 de Abril de 1758, o Prior da Igreja de São Martinho, Padre Sebastião Nunes Borges, declara o seguinte:

¹⁸¹ J. H. da Cunha Rivara, *Inscrições lapidárias da Índia Portuguesa*, Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa, Lisboa, 1894, p.721 Apud DIAS, Dezembro de 1998, p.60.

¹⁸² DIAS, Dezembro de 1998, p. 77.

¹⁸³ DIONÍSIO, 1924, p. 357.

“Remata a quinta outro cabeça chamado o monte das Alviçaras nelle esta fundada huma Ermida com a Invocaçao de Santa Caterina a qual mandou fazer o ditto bispo Inquesidor em memoria de D. João de castro ser armado Cavalheyro em Santa Catherina de Monte Sinai.”¹⁸⁴

O bispo em questão era D. Francisco de Castro, nascido em 1574, filho de D. Álvaro e por conseguinte, neto de D. João de Castro, encomendante também do palácio da quinta, caído em ruínas no Terramoto de 1755. Foi este bispo que construiu ainda o grande panteão dos Castros em Benfica, onde se dispõe uma serliana particularmente idêntica à da fachada da Igreja de São Martinho de Sintra (**Fig.230**).

¹⁸⁴ Ver no Anexo Documental as Memórias Paroquiais de Sintra, de 22 de Abril de 1758.

Conclusões

Escrever a monografia de um templo paroquial reveste-se de aspectos particulares, que envolvem as memórias das populações locais. Dependem não só da fortuna crítica e consequentemente da importância que o objecto teve na historiografia local, como da existência de documentação, da sua dispersão, e até do seu estado de conservação.

Na história da arquitectura da Época Moderna, e em especial dos edifícios religiosos, civis e militares que não foram resultado de um processo orgânico, os templos paroquiais suscitam a convergência de diferentes perspectivas da História, da História da Arte e da Arqueologia consoante a natureza dos problemas estudados.

Neste sentido a Igreja de São Martinho revela afinidades com outros templos que em cada época foram protótipos, protagonistas de novas formas de fazer e centro de difusão de modelos. É desse modo que esta igreja se relaciona com o primitivo templo de São Vicente de Fora, o Mosteiro de Santa Maria de Belém, e um conjunto de edifícios de arquitectura chã da segunda metade do século XVI, para além do Convento de Mafra e Palácio de Queluz no período setecentista.

A iniciativa mecenática, cujo significado decorre das abordagens da história social e cultural, adquire aqui um papel determinante. Quem encomenda e paga está interessado em imprimir um sinal, um simbolismo às obras que promove. Neste aspecto, julgamos que a Igreja de São Martinho conheceu três momentos bem caracterizados: o da Reconquista, o período de afirmação do reinado manuelino e o da celebração das vitórias portuguesas na Índia, em particular do triunfo do Segundo Cerco de Díu por D. João de Castro. Embora todos eles assumam formas de arquitectura laudatória, são sobretudo dois os que realmente contam: o correspondente à vaga de construção de igrejas após a reconquista de Lisboa em 1147, a maior cidade do ocidente peninsular, porto de grande importância estratégica, com uma linha de defesa da barra do Tejo de que Sintra foi praça militar avançada; e o relativo ao triunfo de D. João de Castro no segundo Cerco de Diu em 1546, vitória de fama muito difundida na Europa, que seu filho D. Álvaro celebrou à maneira renascentista com algumas acções de mecenato prosseguidas ainda na geração seguinte.

Tendo São Vicente de Fora uma fachada derivada de protótipos franceses difundidos pela comunidade dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, nela assenta o modelo escolhido para a construção da Igreja de São Martinho, (orago que também deverá ser indicador da fixação de uma comunidade francesa), após a vitória de 1147. Por outro lado, pela década de 1560 é bem possível que D. Álvaro de Castro tenha concebido a ideia, bem de acordo com as referências culturais do Renascimento, de construir um arco triunfal em homenagem ao pai na vila onde possuía a Quinta da Penha Verde, tão rica em memórias orientais.

Embora as hipóteses de trabalho que desenvolvemos sobre o Românico e o Renascimento se afigurem mais interessantes, os períodos do Gótico e do Barroco, tiveram também o seu significado, havendo na Igreja de São Martinho quatro grandes épocas compreendidas entre o período islâmico e a contemporaneidade. Cada um dos capítulos atrás desenvolvidos remete-nos por isso para um período diferente, para o qual foram utilizados diferentes métodos historiográficos.

O Capítulo 1 teve necessariamente de procurar entender a existência do culto a São Martinho em Portugal e particularmente em Sintra. A associação entre História da Arte, a Hagiografia e a Sociologia das Religiões permitiu compreender a importância que o santo adquiriu na Idade Média e situar um particular protagonismo na comunidade francesa, uma das mais importantes da Reconquista Cristã.

Mas o edifício que hoje se conserva nada tem a ver com este período. Foi no Capítulo 2, dedicado ao templo actual, que pudemos definir algumas das suas particularidades enquanto templo paroquial. O autor da reconstrução que se seguiu ao terramoto de 1755, imprimiu-lhe alguns aspectos formais que o distanciam de quase todo o tipo de arquitectura paroquial do País. Arquitecto formado no gosto cortesão da Escola de Mafra e proeminente nas obras de adaptação do Palácio de Queluz, dotou a Igreja de São Martinho de um programa de grande uniformidade estilística ao sabor dos cânones de arquitectura das décadas de 1760 e 1770. Isso é particularmente sendível no interior, onde se destaca a indecisão entre o Tardo-barroco e o Neoclassicismo, mas usando soluções que evidenciam grande contenção de custos.

No Capítulo 3 definiu-se a igreja gótica. Para tal contribuíram as marcas de cantaria e os elementos de arquitectura, na sua maior parte góticos, retirados das alvenarias durante as obras de restauro de 1989. As proporções da nave e da capela-mor bem como os

elementos de arquitectura permitiram associar a igreja gótica à configuração da Igreja de Santa Maria, cujas proporções das três naves, em corte, se inscrevem num quadrado. Ganham particular importância um escudo com as armas reais portuguesas supostamente de D. Manuel I, retirado em 1989, e a enorme quantidade de segmentos de nervuras principais e secundárias, que mantidos nas alvenarias, se podem observar em fotografias. Foi nesse reinado e durante a reforma dos forais que Sintra recebeu novo foral. A Igreja de São Martinho terá recebido obras de beneficiação, tendo-se construído uma nova abóbada da capela-mor e um portal, o qual está hoje a servir de banco em redor do adro.

A existência de vestígios românicos como os capitéis associados à escola de escultura românica da capital, permitiram verificar que houve uma campanha de obras mais ou menos contemporânea da construção da catedral de Lisboa e do Mosteiro de São Vicente de Fora, como se dá conta no Capítulo 4. Foi com a torre-*narthex* da fachada deste mosteiro que achámos grandes afinidades formais e que viemos a considerar um protótipo. A representação da Igreja de São Martinho realizada cerca de 1509 por Duarte de Armas foi determinante para estabelecer esta relação. Com os devidos distanciamento de cerca de três séculos entre o período românico e o início da centúria de quinhentos, também as representações quinhentistas de São Vicente de Fora serviram de fontes iconográficas para compreender o templo românico.

No Capítulo 5 procurámos entender as razões da existência de uma fachada em arco triunfal, de proporções únicas em território português e semelhantes à da Igreja de Santo André de Mântua. Se ainda hoje resulta um corpo de grande autonomia, mais teria, visualmente, antes da reconstrução pombalina ter subido a cénica da nave. Com características da arquitectura chã, procurámos respostas no ambiente sócio-cultural do Renascimento sintrense e encontrámos fortes indícios de associação aos Castros. Numa família com várias formas de acção mecenático-laudatória: representação pictórica de um desfile triunfal representado em tapeçaria (*Tapeçarias de D. João de Castro*), a fundação de um convento de eremitas (Convento dos Capuchos de Sintra), a iniciativa mecenático numa paróquia (São Pedro de Penaferrim), a construção de um panteão familiar (Convento de São Domingos de Benfica), com referente no panteão real dos Jerónimos, não seria estranha a construção de um arco triunfal, não isolado como na Antiguidade romana, mas enquadrado numa estrutura arquitectónica, como em Mântua e na maior parte da arquitectura renascentista na qual foi aplicado.

Além disso, esse corpo autónomo de fachada tem referentes num tipo de arquitectura portuguesa quinhentista quase extinto em Portugal, mas frequente em Goa. A Igreja de Areias, em Ferreira do Zêzere, e a antiga fachada do Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa, de que resta o *narthex* correspondente ao piso térreo, são alguns desses exemplos. Mas o seu embasamento, saliente, facetado e à altura variável entre uma cintura e o pescoço de uma pessoa de estatura média (1,70 m.), é frequente num tipo de fábrica tardo-gótica existente nos Jerónimos, na Casa dos Bicos e noutros embasamentos construídos antes da aplicação total dos cânones do Renascimento, em particular, do uso de embasamento de remate chanfrado, boleado ou galbado.

Omissa nas crónicas, sem documentos de encomenda, sem fortuna crítica e sem referências literárias dos visitantes de Sintra e historiadores da Arte Portuguesa, a Igreja de São Martinho mereceu nesta dissertação uma primeira abordagem. Foram colocadas hipóteses com alguma irreverência, mas com base sólida de sustentação e raciocínio lógico. Sob a forma clássica de monografia, esperamos ter contribuído com novos dados para o conhecimento da História artística das paróquias portuguesas de acordo com uma perspectiva disciplinar que exige o cruzamento variado de matérias. E chamar a atenção para o interesse que podem ter certos objectos artísticos considerados “feios”, “desinteressantes”, “descaracterizados” e de encantamento difícil. É que durante a investigação, cheguei a sentir mesmo frieza e desinteresse sobre o tema, da parte de alguns profissionais da disciplina. Espero, por isso, ajudar a superar o estigma a que este templo tem sido votado, colocando-o nos debates da História da Arte e de outras disciplinas próximas.

Bibliografia

AAVV, *Dicionário da Arte Barroca*, Lisboa, 1989

Advertências aos Modernos que Aprendem os Offícios de Pedreiro e Carpinteiro, Lisboa, 1748

Cerâmica Neoclásica em Portugal, Museu nacional do Azulejo, Lisboa, Abril-Junho de 1997

Crónica do Vice-Rei D. João de Castro, Edição de Luís Albuquerque e Teresa Cunha Matos, Tomar, 1995, p. 341

Houaiss da Língua Portuguesa, Círculo de Leitores, TOMO 2 BAT-CZA, Instituto António Houaiss de Lexicografia Portugal, Círculo de Leitores, Lisboa

Goa Dourada, Bombay: Marg, Cop., 1980

Pedra de Ançã: o homem, o meio, a arte: actas, / 1^{as} jornadas Cantanhede Concelho da Pedra de Ançã; org. Grupo de Arqueologia e Arte do Centro; Coimbra, 1990

Memórias Paroquiais, 1758, in *Obras de José Alfredo da Costa Azevedo, IV - Memórias do Tempo. Sintra*, Câmara Municipal de Sintra, 1998, pp.151-163

Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español, 1^a edição, Madrid, Instituto de Conservación e Restauración de Bienes Culturales, 1990

ABRANCHES, M.C.B., CANILHO, M.H., *Estudos de Geocronologia e geologia isotrópica , pelo método rubídio-estrôncio, dos três maciços mesozóicos portugueses: Sintra, Sines e Monchique* Boletim da Sociedade Geológica de Portugal, Volume de Homenagem ao Professor Doutor Carlos Teixeira, Volume XXII, Lisboa, 1980-1981

ABREU, Laurinda, *O impacto da legislação pombalina sobre o património das instituições religiosas: o caso de Montemor-o-Novo*, Casa do Sul Editora, Évora, 2002, Casa do Sul Editora, Évora, 2002, pp. 283.300

ADAM, J. P., *La Construction Romaine – materiauz et techniques*, 3^{ème} Ediction, Éditions A. et J. Picard, Paris, 1995

AGUIAR, Armando de, *O Mundo que os Portugueses criaram*, 2ª edição, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1954

ALMEIDA, Celeste e outros, “Comportamento sísmico da Igreja do Mosteiro da Serra do Pilar”, in *Monumentos*, Nº16, Março de 2002, p. 103-109

ALBERTI, Leon Batista, *Da arte edificatória*, trad. Do latim de Arnaldo Monteiro do Espírito Santo; introd., notas e ver. Disciplinar de Mário Júlio Teixeira Krüger, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, 2011

ARAÚJO, Norberto, MACEDO, Pastor, *Casas da Câmara de Lisboa*, Câmara Municipal de Lisboa, 1951

BOLÉO, José de Oliveira, *Sintra e o seu termo (estudo geográfico)*, Lisboa, 1940

BOLÉO, José de Oliveira, *Sintra e o seu termo (estudo geográfico)*, 2ª edição, Lisboa, Novembro de 1972

BORGES, Correia, *Mosteiro de Lorvão*, (edição de autor ?), s / data.

BLUNT, Anthony, *La teoría de las artes en Italia 1450-1600*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2007 [Oxford University Press, 1940]

BOOKER, Peter Jeffrey, *A History of engineering drawing*, Chatto e Windus, London, 1963

BRANCO, José da Paz, *Manual do Pedreiro*, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Lisboa, 1980

BUESCU, Ana Isabel, *D. João III*, Círculo de Leitores, Rio de Mouro, 2005

CAETANO, Maria Teresa, *Do solum ao solar, uma praxis renascentista na quinta de Ribafria* (Sintra), Cadernos de Património: Série História e Arte, câmara Municipal de Sintra, 2005

CARAPINHA, Aurora, “Paisagem e Espiritualidade”, in *Conversas à volta dos conventos*, Casa do Sul Editora, Évora, 2002, pp. 109-113

CARVALHO, Maria João Vilhena de, “O património escultórico: leitura de um rol de inventário” in *Monumentos*, nº15, Setembro de 2001, pp. 57-71

CIDADE, Manuel Pereira, *Memórias da basílica da Estrela : escritas em 1790 por Manuel Pereira Cidade* ; public. e pref. por António Baião. - Coimbra : Imprensa da Universidade, 1926

CANALI, Ferruccio, Mantua. *Historia y obras maestras*, Bonechi Edizione Turismo Firenze, Firenze, 1998

CARR-GOMM, Sarah, *A Linguagem Secreta da Arte. A explicação dos códigos e símbolos cifrados na pintura ocidental*, Editorial Estampa, 2003 [2001],

COSTA, Luís Xavier da, *As belas Arte em Portugal durante o século XVIII*,

CARVALHO, J. M. Teixeira de, *A cerâmica coimbrã no séc. XVI*, Coimbra, 1921

DALMASES, Núria, IBARBURU, Maria Eugénia, LUACES, Joaquín Yarza, PÉREZ, Cristina, PITARCH, António José, TERÉS, Maria Rosa, VICENS, Teresa, *Arte Medieval II, Románico e Gótico*, Colección Documentos para la História del Arte, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1982

DIAS, Pedro, *Coimbra. Arte e História*, Coimbra, 1983

DIAS, Pedro, *História da Arte Portuguesa no Mundo. 2º volume: O Espaço do Índico*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1998

DIONÍSIO, Maria Amélia Rangel, *A Pedra de Ançã [texto policopiado]: características mineroquímicas e petrofísicas*, Tese de Mestrado em Georecursos apresentada à Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 1997

DIONÍSIO, Sant'anna, *Guia de Portugal. Generalidades. Lisboa e Arredores*, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1924

Túlio Espanca, “Notícia dos edificios do Colégio e Universidade do Espírito Santo de Évora”, in *A Cidade de Évora*, XVI, 1959

FERNANDES, Maria Antónia Quina Carvalho, “Novos dados para um enigma”, in *Revista Oceanos. Os jesuítas e a nova ideia de Portugal*, nº12, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, Novembro de 1992, pp. 86-95.

- FERNANDES, Paulo Almeida, “*Hoc Templum Aedificavit Rex Portugalliae Alphonsus I: o mosteiro medieval*” in *Mosteiro de São Vicente de Fora: Arte e História*, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa, 2010
- FERREIRA, António Gomes, “Allocutio” in *Dicionário de Latim-Português*, Dicionários Editora, Porto Editora, Porto, 1983
- FERREIRA, J. Ribeiro, *Triunfo Romano*, Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, Vol. 18, S./data
- FINZI, G., *Pétrarque. Sa vie et son oeuvre*, Librairie Académique DidierPerrin et Cle, Paris, 1906
- FRANÇA, José Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Bertrand, Lisboa, 1988
- FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990
- FREITAS, Eugénio de Andrade da Cunha e, “A Igreja Colegiada de Santo Estevão”, in *Monumentos*, nº 12, março de 1992
- GAGO, António Manuel Candeias de Sousa, *Análise estrutural de arcos, abóbadas e cúpulas [texto policopiado]: contributo para o estudo do património construído*, orientação de António Ressano Garcia Lamas, Tese de doutoramento em Engenharia Civil, Instituto Superior Técnico, Universidade Técnica de Lisboa, 2004
- GOMES, Dórdio, *Fresco: tecnologia*, Fundo de Actividades Culturais, 2003
- GOMES, Dórdio, *A pintura a fresco: os materiais, a técnica, a sua aplicação*, Câmara Municipal do Porto, Porto, 2000
- GRASSI, Luigi, *Teorici e Storia della Critica d’Arte. Il Setecento in Italia*, Roma, 1979
- GUARDIA, Milagros, LUACES, Joaquín Yarza, VICENS, Teresa, *Arte Medieval I, Alta Edad Média y Bizancio*, Colección Documentos para la História del Arte, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1982
- GRANDI, Paola Tosetti, *I Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna. Fonti Umanistiche e cultura antiquaria alla corte dei Gonzaga*, Editoriale Sometti, Mantova, 2008

HENRIQUES, Francisco, “Estudo do Portal Axial da Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém à Luz do Método Geométrico de Composição” in *ArteTeoria Volume 11*. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008

HEYMAN, Jacques, *The Stone Skeleton: Structural Engineering of Masonry Architecture*, Cambridge University Press, 1995

KAUFMANN, E., *L'architettura dell'Illuminismo*, Torino, 1966

KUBLER, George, *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as especiarias e os diamantes (1521-1706)*, 2ª edição, Vega, 2005

KULLBERG, Maria Carla Ribeiro, *Estudos tectónicos e fotogeológicos nas serras de Sintra e Arrábida*, Lisboa, 1996, Dissertação de Doutoramento em Geologia (Geodinâmica Interna), apresentada à Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, orientada pelo Professor Doutor António Ribeiro

LAMEIRA, Francisco Ildefonso de Claudina, RAMOS, Hélio (fotog.), *Inventário artístico do Algarve: a talha e a imaginária*, Ministério da Cultura, Delegação Regional do Algarve, Faro, 1989

LAMEIRA, Francisco Ildefonso de Claudina, *A talha no Algarve durante o Antigo Regime*, Câmara Municipal de Faro, 2000

LAMEIRA, Francisco Ildefonso de Claudina, *O retábulo no Algarve: das origens ao declínio*, Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005

LOBATO, Francisco Ollero, *Noticias de Arquitectura (1760-1780), Fuentes para la Historia del Arte Andaluz*, Vol. XIV, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1994

LUCKHURST Gerald, SILVA, José Cornélio da, *Sintra. A paisagem e suas Quintas*, Edições Inapa, Lisboa, 1989

MACEDO, Jorge Borges de, *Problemas de historia da industria portuguesa no século XVIII*, 2ª edição, Querco, 1982

MACIEL, M. Justino, *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*, Fundação Calouste Gulbenkian, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Lisboa, 1996

MASCARENHAS, Jorge, *Sistemas de construção [materiais básicos 3ª parte]: o gesso, cal aérea, o cimento e o aglomerado negro de cortiça*, 2005

MOREIRA, Nuno Miguel Magarinho Bessa, *Cardeal D. Henrique [texto policopiado]: um pensamento em acção (1539-1578)*, Tese de Mestrado em História Moderna apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, orientada pela Doutora Elvira Mea, Porto, 2004

MOREIRA, Rafael, “Novos dados sobre Francisco de Holanda”, in *Syntria I-II*, Gabinete de Estudos de Arqueologia, Arte e Etnografia, Museu municipal de Sintra, Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas, Sintra, 1982-1983

MOREIRA, Rafael, *História da Arte Portuguesa*, Vol.7, Alfa, Lisboa, 1985

MOREIRA, Rafael, *Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal*, Dissertação de Doutoramento apresentada à faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1991

MOREIRA, Rafael, “D. Álvaro de Castro, filho do vice-rei” in *Oceanos*, (revista trimestral) Número 13, Lisboa, Março de 1993

MOREIRA, Rafael, “Arquitectura: Renascimento e Clacissismo”, in *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), Volume II, Círculo de Leitores, Agosto de 1995

MOREIRA, Rafael, “Tapeçarias de D. João de Castro” in *Catálogo da Comissão Nacional da Comemoração dos Descobrimentos Portugueses*, 1995

MOURA, Carlos Alberto Louzeiro de, *Os desenhos venezianos do Museu Nacional de Arte Antiga [Texto policopiado] : uma contribuição para o seu estudo*, Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Lisboa, 1984

MOURA, Carlos Alberto Louzeiro de Moura, “O Limiar do Barroco” in *História da Arte em Portugal*, Vol VII, Lisboa, 1986

OLIVEIRA, José Augusto, *O Cerco de Lisboa em 1147: narrativa do glorioso feito conforme os documentos coevos*, Câmara Municipal de Lisboa, 1938

Revista Oceanos nº12, Lisboa, Novembro de 1992

PASQUINELLI, Barbara, *Le Geste et l'Expression, Guide des Arts*, Haznan, 2006 [2005]

PAMPLONA, Fernando de, *Diccionario de Escultores e Pintores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*, 2ª edição, Livraria Civilização, Lisboa, 1987 (1954) (com prefácio da 1ª edição por Ricardo espírito Santo Silva)

PANOFSKY, Erwin, *Idea, Un contributo per la storia dell'estetica*, Milano, 1983

PARDAL, Maria João Martins, *O Palácio da Mitra*, 1ª edição, Sete Caminhos, Lisboa, Novembro de 2004

PASTOUREAU, Michel, *Dicionário das cores do nosso tempo. Simbólica e Sociedade*, Imprensa Universitária Editorial Estampa, Lisboa, 1993

PEREIRA, Benjamim, *Sistemas de Serração de Madeiras, Tecnologia Tradicional Portuguesa*, Instituto Nacional de Investigação Científica, centro de Estudos de Etnologia, 1990

PEREIRA, Gabriel (1847-1911), *O Alvará de D. João V sobre monumentos antigos*, s/d

PEREIRA, José Fernandes, “O Barroco do século XVIII”, in *História da Arte Portuguesa Vol.III* (dir. Paulo Pereira), Agosto de 1995, Barcelona

PEREIRA, Paulo, *Enigmas. Lugares mágicos de Portugal. Idades do Ouro*, Círculo de Leitores, Rio de Mouro, 2004

PILLARD-VERNEUIL, Maurice, *Diccionario de símbolos, emblemas, atributos y alegorías*, Ediciones Obelisco, Barcelona, Julio de 1999 [1998]

PILLET, Jules, *Traité de Stereotomie (Charpente et coupe des pierres)*, Librairie Scientifique Albert Blanchard, Paris, 1923

PINHEIRO, Carlos, *Curso de Pós-Graduação PG1/84, Especialização em Conservação e Recuperação em Edifícios e Monumentos*, Escola Superior de belas Artes de Lisboa, Departamento de Arquitectura, 1984

REAL, Manuel Luís, *A Arte Românica de Coimbra: novos dados – novas hipóteses* [texto policopiado] Porto: s.n. 1974, Dissertação de Licenciatura em História apresentada à Universidade do Porto, 2Vols

REAL, Manuel Luís., “Perspectivas sobre a flora românica”, in *Syntria I-II*, Gabinete de Estudos de Arqueologia, Arte e Etnografia, Museu municipal de Sintra, Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas, Sintra, 1982-1983

RÉAU, Louis, *Iconographie de L’Art Chrétien, Tome Premier, Introduction Générale*, Presses Universitaires de France, Paris, 1955

RÉAU, Louis, *Iconographie de L’Art Chrétienm Tome Troisième, Iconographie des Saints G-O*, Presses Universitaires de France, Paris, 1958

RODRIGUES, Manuel Augusto, *Fr. Heitor Pinto Exegeta*, Coimbra, 1972

RODRIGUES, Paulo Simões, “O longo Tempo do Património. Os antecedentes da República (1721-1910)” in *100 Anos de património. Memória e Identidade. Portugal 1910-2010*, Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, Lisboa, 2010

ROSSI, Giuseppe Carlo, “Il Petrarca e L’humanismo italiano nell’opera di Frei Heitor Pinto”, in *Analli*, Instituto Universitario Orientali, Roma, 1959

SÁ, Sérgio Oliveira e, *Santeiros da Maia no último ciclo da escultura cristã em Portugal* [texto policopiado], Tese de mestrado em História da Arte apresentada à Universidade Lusiada, Lisboa, 1998

SALGADO, Augusto, *A Conquista de Portugal através dos frescos do Viso del Marqués*, Editora Prefácio, Lisboa, 2009

SALDANHA, Nuno, “A Quinta Chaga de Cristo: a Basílica dos Carmelitas Descalços do Coração de Jesus à Estrela” in *Monumentos*, N°16, Maio

SALDANHA, Sandra Costa, (coord.), *Mosteiro de São Vicente de Fora. Arte e História*, Centro Cultural do Patriarcado de Lisboa, Lisboa, 2010

SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma e barroco*, Madrid, Alianza Forma, 1989

SEQUEIRA, Ana Maria Rodrigues, A capela de Santo António, padroeiro do Regimento da praça de Lagos, encarada como exemplo total do Barroco Total no Algarve setecentista [texto policopiado], orientação científica do Professor Doutor MOURA, Carlos Alberto Louzeiro de, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009

SEQUEIRA, Luís Guilherme Borges de, *Lições de geometria descritiva e estereotomia*, 3ª edição, 1940

SERRÃO, Vitor, *Estudos de pintura maneirista e barroca*, Caminho, Lisboa, 1989

SERRÃO, Vitor, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, INCM, 1983

SERRÃO, Vitor, *História da Arte em Portugal, Renascimento e Maneirismo (1500-1620)*, Editorial Presença, Lisboa, Setembro de 2002

SERRÃO, Vitor, *Sintra*, Coleção Vilas e Cidades de Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 1989

SERRÃO, Vitor, *História da Arte em Portugal, O Barroco*, Editorial Presença, Lisboa, Abril de 2003

SILVA, José Custódio Vieira da, *Paços Medievais Portugueses*, Lisboa, IPPAR, 1995

SILVA, José Custódio Vieira da, «Palácio Nacional de Sintra» in *Sintra Património da Humanidade*, Sintra, Câmara Municipal, 1996

SILVA, José Custódio Vieira da, «Palácio Nacional de Sintra: o poder de um lugar, séculos XV a XIX» in *Lugares de Poder. Europa Séculos XV a XX*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998

SILVA, José Custódio Vieira da, *O Palácio Nacional de Sintra*, Londres, IPPAR e SCALA, 2002

SILVA, Raquel Henriques da, “Arquitectura Religiosa Pombalina” in *Monumentos* nº21, Setembro de 2004, pp. 108-115

SIROVS, Martin G. Sirovs, *The Cascais-Sintra Area. A walker’s Guide*, Publicação do autor, 2006

SOROMENHO, Miguel, “O Convento do Corpus Christi: um caso de Estudo” in *Monumentos*, Nº21, Setembro de 2004, pp. 116-131

SOROMENHO, Miguel, “As possíveis fontes tipológicas da fachada da igreja” in *Monumentos*, p. 9-13

SOUSA, J.M. Cordeiro de, *Novas observações sobre as marcas de canteiro*, Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Separata de Conímbriga, Vol.IV, 1965

SOUSA, Pedro Manuel Fialho de, *A estereotomia da pedra*, Lisboa, 1988

SOUTO, Alberto, *A Arte em Portugal*, Porto, Marques Abreu, 1956

TAPIÉ, Vitor, *Barroco II e Classicismo*, Editorial presença, Lisboa, Dezembro de 1974 [1972]

TAVARES, José Pedro Duarte, “O sistema hidráulico cisterciense no mosteiro de Alcobaça” in *Conversas à volta dos conventos*, Casa do Sul Editora, Évora, 2002, pp. 189-205

TAVARES, José Pedro Duarte, “Os assentamentos diferenciais no edificado”, in *Conversas à volta dos conventos*, Casa do Sul Editora, Évora, 2002 p. 167

TEDIM, José Manuel Alves, *Os santeiros da Maia*, Separata da revista *Bracara Augusta* nº32 Braga, 1978

TEIXEIRA, Gabriella Barbosa de, et. al., *Igreja de Santo António*, Direcção Municipal de Reabilitação Urbana, Camara Municipal de Lisboa, 1997

TEIXEIRA, José de Monterroso (dir.), *O Triunfo do Barroco*, catálogo da exposição realizada em Bruxelas de 19 de Setembro a 29 de Dezembro de 1991, no âmbito da Europália 91 Portugal

VITERBO, Sousa, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses, Vol.I, -A/G*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988 [1899]

VORAGINE, Tiago de, *Legenda Áurea*, Tomo segundo, Civilização Editora, Porto, 2004 [2000]

WALTHER, F. Ingo, WOLF, Norbert, *Obras maestras de la iluminación*, Taschen, 2005 [2003]

Sitegrafia

www.monumentos.pt

<http://purl.pt/13033/2/> (site da Biblioteca Nacional Digital)

www.snig.pt

www.skyscrapercity.com

<http://www.flickr.com/photos/lumog37/6880198505/>

<http://livres-mystiques.com/partieTEXTES/Stmartin/index.htm>.

[http://ttonline.dgarq.gov.pt/dserve.exe?dsqServer=calm6&dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqCmd=show.tcl&dsqDb=Catalog&dsqPos=18&dsqSearch=\(\(text\)=\'Lucas\'\)AND\(\(text\)=\'de\'\)AND\(\(text\)=\'Sousa\'\)\)](http://ttonline.dgarq.gov.pt/dserve.exe?dsqServer=calm6&dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqCmd=show.tcl&dsqDb=Catalog&dsqPos=18&dsqSearch=((text)=\'Lucas\')AND((text)=\'de\')AND((text)=\'Sousa\')))

In http://www.arqnet.pt/dicionario/sousacoutinho_lopo.html